كلمة الفنون

أحد الأمور التي تشغلني منذ فترة من خلال الاهتمامات اليومية للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب متابعة أنشطة الإبداع من جهة وما يجري في العالم من تغيرات وتحولات من جهة ثانية، ومحاولة رصد الترابط بين مسار كل منهما والبحث عن ضمان تواصلهما.

ولأن التحولات وجديدها على صعيد السلوك والعلاقات داخل كل مجتمع، وبين الجماعات والمجتمعات هي الأسرع والأكثر طغيانا حاليا، انتقل انشغالي من مجرد التساؤل إلى الخشية من تهميش الإبداع في دنيا الفنون وتهميش أثره وصداه... غير أنه يمكننا تصنيف الفنون هنا إلى صنفين:

الأول: فنون جماهيرية مثل السينما والغناء والموسيقى والإنتاج التلفزيوني.

الثاني: فنون نخبوية - إن حقت التسمية - (من حيث الاهتمام لا الرقي) مثل المسرح الهادف، وفنون التشكيل، والنحت و الخط، ويمكن أن نضيف إليها -من بعيد - فنون الشعر والرواية والأدب.

وجريدة «الفنون» تهتم بكل هذه الألوان من النشاط الإنساني، وبالتالي فهي تتوجه إلى القراء والمتابعين لأحوال الإبداع في الصنفين، عسى أن تقرب بينهم وتعزز جمهور المتذوقين لهذه الفنون في مجتمعنا العربي.

إن كل مهتم من هؤلاء معني بشكل أو بآخر بإشكالات وظروف الفنون، وإلى كل منهم أرجو أن تصل رسالتي هذه، وبدايتها ملاحظة المفارقة التالية.

ففي الوقت الذي تساهم فيه التحولات والتغيرات في العالم (تكنولوجيا الفضائيات والاتصال، الانفتاح والحد من قيود التبادل بين المجتمعات والدولة) في انتشار أوسع الفنون للغناء والموسيقى و أشرطة التلفزيون وبرامج السينما، فإنها تضيق الخناق في المقابل على فنون «الصنف الثاني»، المسرح وفنون التشكيل، وتفسير هذه المفارقة واضح لدي عبر المعادلة التالية : إن في فنون «الصنف الأول» عاملا تجاريا من العيار المرتفع يجعلها أكثر ملاءمة مع التحولات المذكورة، لاسيما لناحية اشتراكهم في البحث عن الانتشار إلى حد يدفع المثقفين إلى الصراخ والشكوى من تفشي الإسفاف والتحذير من المخاطر الناتجة عن تحول هذه الفنون إلى أنشطة تجارية بحتة تستجدي الغرائز وتغازل الرغبات دون مسؤولية اجتماعية أو ثقافية.

في الجهة المقابلة، حافظت فنون «الصنف الثاني» على مضمونها الثقافي والإنساني، لكن جمهورها الذي هو قليل أساسا ما زال يعاني الانحسار.

تجاه هذا الواقع - المفارقة، أصبحنا أمام هوة نخشى معها أن تذهب فنون كل صنف في طريق مختلف عن الآخر، لا يجمعها - ربما - سوى تبويب شكلي في المطبوعات المتخصصة.

وهنا مكمن خشيتنا، نخشى على الفنون «الأولى» من أن تتجرد شيئا فشيئا من إبداعها الفني القيم ثمنا للانتشار، ونخشى على «الثانية» مزيدا من الانعزال والتقوقع أيا كانت درجة إبداعها أو رسالتها القيمة، وحرمانها من مردود معقول.

وإني حريص على أن تكون هذه الخشية هاجسا لدى كل فنان مبدع في مختلف هذه الفنون، تدفعني قناعة مترسخة بأنه لا يجوز الاكتفاء بالتعبير عن الخشية أو التشكي أو التظلم، وقناعة أخرى بأنه يمكن دائما عمل شيء ما للخروج من هذا النفق.

ومن قناعاتي أيضا أنه لا يمكن للمبدعين التعويل على الآخرين في الوصول إلى مخرج.. فهو شأنهم أولا وربما آخرا .. كما أن المبدعين يجب أن يكونوا في هذه اللحظة مفكرين في شؤون فنهم ورسالته وتأثيره وموقعه من التحولات التي يشهدها مجتمعنا العربي والعالم ككل، وأن يسعوا في التوضيح من خلال تقديم أعمال تصل إلى الجماهير وتقنعهم بالانجذاب.

في هذه اللحظة، أتصور أن الاكتفاء بالإبداع داخل حدود كل فن قاصر عن إيجاد الجواب، لذا فإنه بات من الضروري دعوة جميع الفنانين إلى حوارات «علمية» بكل معنى الكلمة وحلقات من «الورش» التي لابد أن تتمخض عن حل، وربما يأتي الحل بإبداع مختلف، المهم ألا يكون بإشهار فشل الإبداع الفني في التفاعل مع تطورات العصر، فهو في ثقافات أخرى يزدهر وينمو ويتطور.

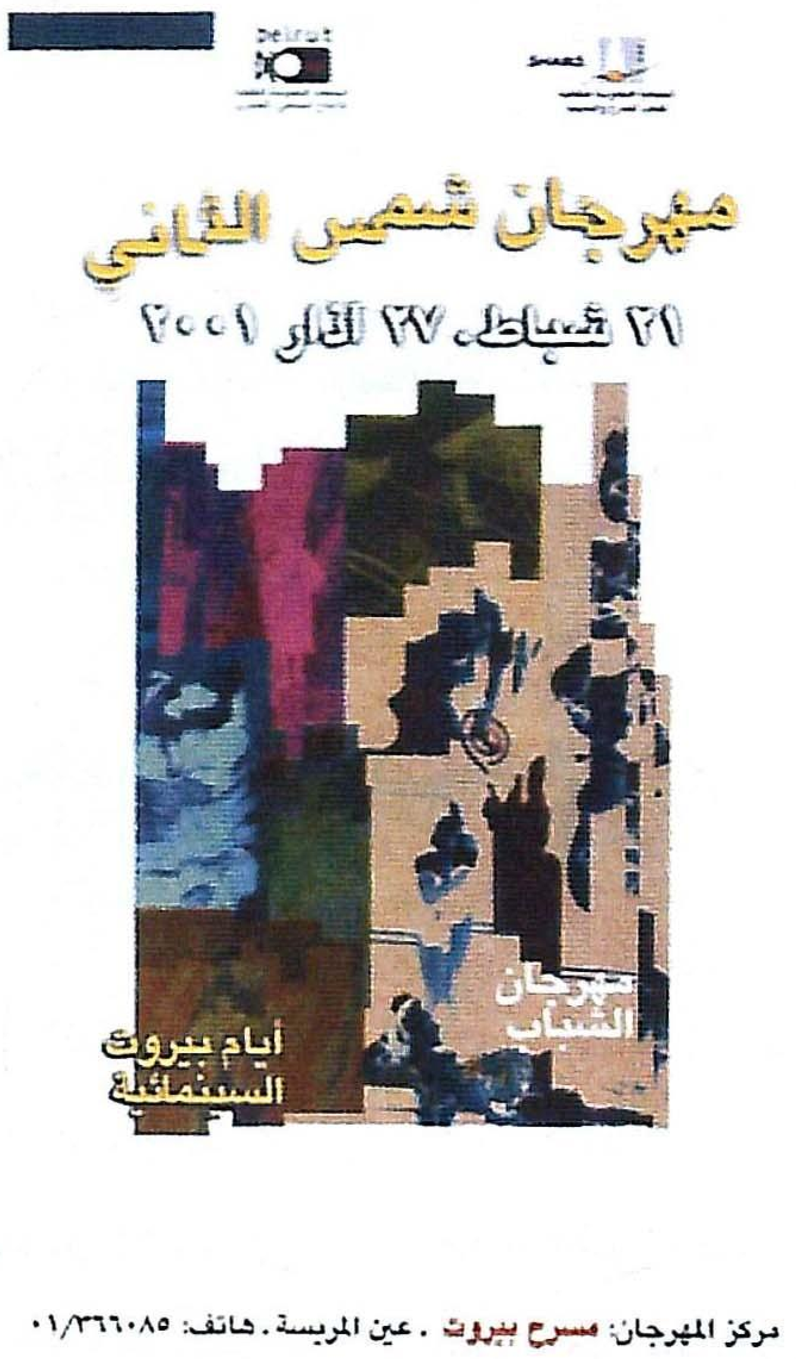
وآخرا، أرجو أن تكون هذه الأفكار قد نجحت في استفزاز، من يعنيه الأمر للمشاركة في هذه المطبوعة نقدا وإبداعا.

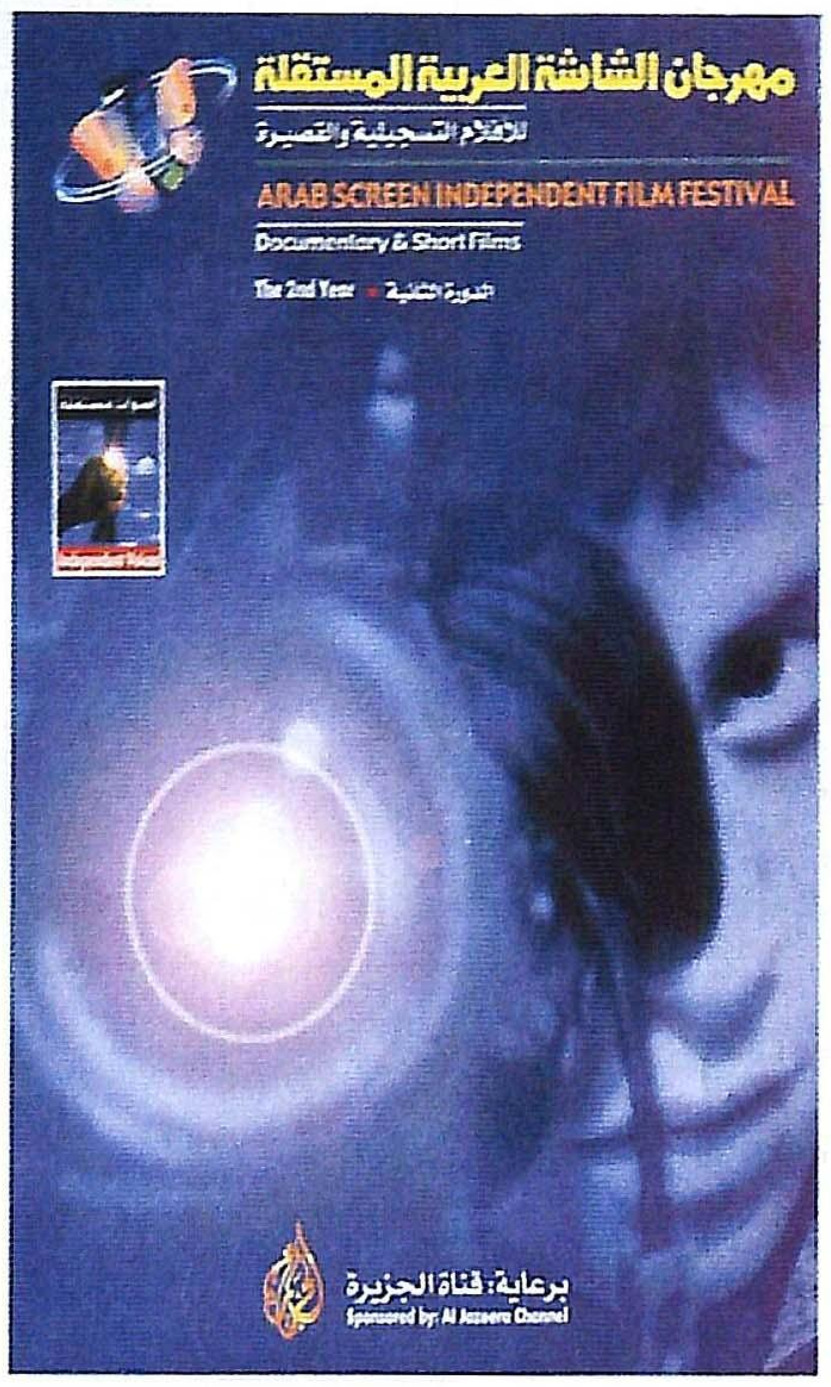
محمد الرميحي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شهدت السينما العربية، في الأعوام القليلة الماضية، تأسيس عدد من المهرجانات التي احتفلت بمختلف أشكالها وأنواعها، أقيمت في عواصم عربية وأوروبية، منها ما هو دائم (أي تقام دوراته إما بشكل سنوي وإما مرة كل عامين)، ومنها ما هو احتفالي عابر. مع هذا ، لا بد من طرح تساؤلات، أبرزها: ما الهدف من إقامة هذه المهرجانات؟ وما هو الرابط بينها وبين النتاج السينمائي (الصناعة السينمائية، إذا جاز التعبير)، بحد ذاته، ارتكازا على مقولة مفادها إن « تكاثر » المهرجانات يقابله تراجع خطر في النتاج السينمائي العربي السوي والإبداعي؛ فهل هذا صحيح ؟ وكيف؟

هنا ، محاولة بحث في هذه التساؤلات، وفي معنى تلك المقولة، انطلاقا من بعض المهرجانات السينمائية الجديدة التي تأسست في البحرين وقطر وبيروت، أو التي أقيمت في عواصم أوروبية.





نديم جرجورة – لبنان

كثيرة العدد.. قليلة الجدوى

مهرجانات السينما العربية

لا يمكن التغاضي عن دور إيجابي ما ، وإن كان متواضعا، تلعبه المهرجانات أو الاحتفالات السينمائية العربية، التي تقام في عواصم غربية أو عربية، على حد سواء. ففي الأولى، يفترض بمن ينظمها أن يقدم نماذج مختلفة من تجارب سينمائيين عرب، ومن إنتاجات السينما العربية، بهدف بلورة تواصل ثقافي وفني لا شك في أهميته، بل في ضرورته، كمحاولة لتثبيت حضور عربي ما، غالبا ما يكون غنيا بالأعمال الفنية والثقافية الجيدة. وفي الثانية، تقام التظاهرات لإيجاد مساحة حوار عربي - عربي، عبر السينما وبها، لا يقل أهمية وإلحاحا عن التواصل مع الغرب.

إذن، نحن أمام حاجتان أساسيتان تلتقيان عند لحظة تفعيل الحضور السينمائي، بما هو نتاج ثقافي وفني (وصناعي أيضا)، في الغرب كما في الداخل العربي، في حين أن الشرط الأول لنجاح هذا التفعيل وضمان فعاليته، يكمن في أن يتحمل منظمو المهرجانات مسؤولية ثنائية، أراها دقيقة وحساسة ومهمة للغاية: إيصال (أو، أقله، العمل على إيصال) النتاج العربي إلى أكبر عدد ممكن من المشاهدين (العرب والأجانب)، والسعي إلى غربلة هذا النتاج، كي لا يتم فوز عمل عادي، مثلا، على حساب أعمال أهم وأجمل دراميا،وفنيا، كما حصل في «بينالي السينما العربية الخامس في باريس»، الذي أقامه معهد العالم العربي في العاصمة الفرسية، بين الثلاثين من يونيو والتاسع من يوليو ٢٠٠٠، حين فاز فيلما التونسية مفيدة التلاتلي «موسم الرجال»، والجزائري نادر مكناش «حريم مدام عثمان»، بجوائز أساسية،على حساب أفلام أقوى بصريا وتقنيا وحكائيا، مثل الأفلام المصرية الثلاثة: «أرض الخوف» لداود عبد السيد و «الأبواب المغلقة» لعاطف حتاتة و «جنة الشياطين» لأسامة فوزي، و «القطار» للعراقي المهاجر قتيبة الجنابي و «مبروك مجددا» للبناني هاني طمبا.

يبدو أن الواقع يبتعد، قليلا، عن مثل هذه المسؤولية الثنائية؛ كما لو أن غالبية منظمي المهرجانات يكتفون بالتظاهرة كحضور اجتماعي له طابع ثقافي ما، لا يكون بالضرورة معنيا مباشرة بدعم النتاج العربي الجدي، وتسويقه إعلاميا على الأقل. تزداد المشكلة حساسية وخطورة، حين يتضمن المهرجان مسابقة رسمية: أولا، هناك عملية اختيار الأفلام، فأحيانا تقع «لجنة الاختيار» في «مزاجية» غير مفهومة أو مبررة ثقافيا وفنيا، تسيء إلى العمل السينمائي بانتقائها أشرطة أقل مستوى فني وجمالي من أعمال أخرى، وأحيانا تكون الحجة أن هذا الفيلم المختار يمثل تلك الدول العربية التي لم تنتج سواه في الفترة المحددة التي تضعها إدارة المهرجان لاختيار الأعمال. وثانيا، يمنح بعض هذه الأفلام «العادية» جوائز أساسية على حساب نتاجات أهم، صدف أن أختيرت للتنافس مع ما هو دون المستوى المطلوب .

> أحيانا تقع لجنة الاختيار في مزاجية غير مفهومة أو مبررة ثقافيا وفنيا تسيء إلى العمل السينمائي، وذلك بانتقائها أشرطة أقل مستو فني وتقني وجمالي من أعمال أخرى

من جهة أخرى، فإن الاحتفالات التكريمية تقع، هي أيضا، في حسابات ضيقة تتحكم بعملية الاختيار على الرغم من خلوها من «مسابقة رسمية»، مما يتيح عرض أعمال لا تكون، غالبا، نموذجا سويا لمستويات «الإنتاج المحلي»، أي إنها لا تصلح لتمثيل «السينما القومية».

لابد من الإشارة هنا، في معرض الكلام عن المهرجانات ذات «المسابقات الرسمية»، إلى أن ثمة فرقا بين عمليتي الاختيار والتنافس المؤدي إلى الفوز: إذا صح وجود لجنة اختيار تضم أعضاء ذوي كفاءات سينمائية ونقدية وفنية عالية المستوى (مع أن وجود هذه اللجنة، بهذا الشكل، لا يمكن أن يكون مفروضا، إذ إن جيل جاكوب، مثلا، يلعب دورا كبيرا للغاية في اختيار أفلام مهرجان «كان » السينمائي الدولي، بصفته المندوب العام الرسمي له)، فإن إدارة المهرجان لا تتحمل، مباشرة، مسؤولية هذه الاختيارات، أو النتائج التي تصل إليها لجان التحكيم، غير أن منطق التوازنات الجغرافية والقومية، غالبا ما يفرض نفسه.

يمكن إعطاء مثل على ما سبق ذكره: آخر فيلمين روائيين طويلين أنجزا في سورية، يعود تاريخ إنتاجهما إلى العام ١٩٩٨، وهما «تراب الغرباء» لسمير ذكري و «نسيم الروح» لعبداللطيف عبد الحميد؛ ومع هذا، لم يخل مهرجان سينمائي عربي أقيم في عاصمة عربية أو غربية، خلال الأعوام الثلاثة الماضية، من اشتراكهما، ومن منحهما – معا، أو كل واحد على حدة – جائزة ما، غالبا ما تبدو كأنها مجرد «جائزة ترضية» لسورية وليس للفيلمين، بهدف إقامة توازن جغرافي ما. هناك أيضا الفيلم السوداني «بركة الشيخ» (١٩٩٨) لشيخ المخرجين السينمائيين السودانيين جاد الله جبارة (مواليد العام ١٩٢٠): عرض في أكثر من مهرجان، من دمشق إلى باريس، بحجة أنه الفيلم السوداني الوحيد المتوافر، حاليا، خصوصا أن السودان بلد تكاد تنعدم فيه الصناعة السينمائية. «طيف المدينة» يعتبر آخر الأفلام الروائية الطويلة المنتجة في بيروت (٢٠٠٠)، ولذا فهو مثل، ويمثل لبنان في أكثر من مهرجان عربي ومتوسطي وأوروبي، ونال من بعضها جوائز مختلفة.

لا يعني هذا الكلام انتقاصا من القيم الفنية والجمالية لهذه الأفلام، أو حتى مجرد مقاربة نقدية لها (لا يتسع المجال، هنا، لمثلها). كل ما في الأمر، أن «حسابات» بعض المهرجانات ارتأت «ضرورة» اشتراك سورية والسودان ولبنان، استنادا إلى التوازن الجغرافي - القومي. علينا ألا ننسى، أيضا، أن إدارة «مهرجان القاهرة السينمائي الدولي» عانت الأمرين للحصول على فيلم عربي واحد للمشاركة في المسابقة الرسمية في الدورة الرابعة والعشرين (من السابع حتى التاسع عشر نوفمبر لعام ٢٠٠٠)، من دون أن تحقق ذلك إلا في اللحظات الأخيرة، إذ إن المخرج المصري الشاب خالد يوسف، توصل إلى إنهاء النسخة الأخيرة من أول روائي طويل له بعنوان «العاصفة»، فشارك وفاز بجائزتين (الهرم الفضي، أفضل فيلم عربي).

نقع هنا في معضلة الإنتاج السينمائي العربي، أي أزمة السينما العربية، المتفاقمة عاما تلو آخر خصوصا منذ نهاية ثمانينيات القرن العشرين، لأسباب متعددة، سبقت الإشارة إليها في مقالة لكاتب هذه السطور، نشرتها مجلة «العربي» في عددها الصادر في أبريل ٢٠٠١.

أيا كان هذا، فإن السينما العربية شهدت، في السنوات القليلة الماضية، تأسيس عدد من المهرجانات المختلفة، أضيفت إلى مهرجان أخرى، متنوعة الاهتمامات، أما الجديدة، فهي: مهرجان الشاشة العربية المستقلة»، أسسه الصحافي والسينمائي الليبي محمد مخلوف، وأقام دورته الأولى في لندن (الخامس عشر إلى الثامن عشر من أبريل لعام ١٩٩٩) والثانية في الدوحة (السابع عشر إلى الثالث والعشرين من مارس العام ٢٠٠١) برعاية محطة «الجزيرة» التلفزيونية الفضائية؛» مهرجان شمس لأفلام الشباب»، أقامته في بيروت» الجمعية التعاونية الثقافية للإنتاج السمعي البصري . (بيروت دي سي)»، بالتعاون مع «الجمعية التعاونية الثقافية لشباب المسرح والسينما (شمس)»، في شهر يناير من العام ألفين، قبل أن يتحول إلى «أيام بيروت السينمائية» (في الثاني والعشرين من فبراير إلى الرابع من مارس لعام ٢٠٠١)؛ «مهرجان السينما العربية في البحرين»، الذي أقام دورته الأولى في «نادي البحرين للسينما»، بالتعاون مع وزارة شؤون مجلس الوزراء والإعلام، في المنامة (من الخامس والعشرين إلى الواحد والثلاثين من مارس لعام ٢٠٠٠) علما أنه سيقام مرة كل عامين؛» مهرجان بيروت للأفلام الوثائقية»، الذي أسسه وأقام دورته الأولى (نوفمبر ١٩٩٩) والثانية (في التاسع والعشرين من نوفمبر حتى الثالث من ديسمبر لعام ٢٠٠٠) اللبناني محمد هاشم، علما أنه يستعد، حاليا، لإحياء دورته الأولى، في روتردام، «جمعية الطلبة الفلسطينيين الإسلامية» و «منتدى الطلبة التوانسة» في هولندا (في الحادي عشر إلى الثامن عشر من مارس لعام ٢٠٠١). علينا ألا ننسى بقية المهرجانات التي لها طابع دولي،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من بيروت ودمشق، إلى القاهرة وقرطاج، مرورا بباريس، حيث إن معهد العالم العربي، أقام، منذ العام ١٩٩٢ خمس دورات متتالية، في محاولة جادة لـ «تشجيع السينمائيين العرب في سائر أنحاء العالم والتعريف بأعمالهم».

يأتي إحياء مهرجان سينمائي عربي في عاصمة عربية، أقله بحسب ما يستشف من إعلان منظميه في إطار العمل الجدي على تفعيل هذه السينما في علاقتها المباشرة مع جمهورها، أولا: خصوصا إذا كان الاهتمام ينطلق من عاصمة عربية. إقامة «مهرجان السينما العربية» في المنامة، وإحياء الدورة الثانية لـ «مهرجان الشاشة العربية المستقلة» في الدوحة، ليسا خطأ ثقافيا أو مهنيا كما رأى البعض بسخرية، سرعان ما ارتدت عليه. فالأهم يبقى في ضرورة إحياء مثل هذه التظاهرات، المتخصصة بأنواع سينمائية عربية (الأول، مثلا، اهتم بالفيلم الروائي الطويل فقط؛ في حين أن الثاني اختص بالفيلمين الوثائقي والروائي القصير)، في عواصم عربية، لأن تفعيل العلاقة (أو خلقها، أحيانا) بين الجمهور العربي وسينماه المحلية، أو «القومية» (كما يحلو للبعض أن يصف تلك السينما)، لن يجد صداه الإيجابي، ولن يثمر نتائج حسية ومؤثرة، في حال غابت هذه المهرجانات عن الحيز الجغرافي العربي، أو استمرت، فقط، في عواصم غربية.

إيجاد حيز لعرض الفيلم العربي في الغرب، مهم وضروري بالقدر نفسه الخاص بإحياء تظاهرات سينمائية عربية في عواصم عربية، حتى ولو لم تمتلك بعض هذه الأخيرة صناعة سينمائية متكاملة، أو على الأقل إنتاجا ما.

قيل الكثير عن الارتباكات التنظيمية والإدارية التي يقع فيها هذا المهرجان الناشئ أو تلك التظاهرة السينمائية في دروتها الأولى أو الثانية. كنت من الذين كتبوا مرارا عن مثل هذه الأمور، لكني سعيت دائما إلى ربط ملاحظاتي النقدية بإطار النقاش المطلوب لتحسين الأداء، وتفعيل الحضور الفني والثقافي، وللبحث في كيفية ترجمة الأهداف إلى واقع ملموس. لم أكن أتغاضى عن العناوين الأساسية، ولم أكن أتناسى كيف أن مهرجانات عربية عريقة، مثل «أيام قرطاج السينمائية» (تونس) و «مهرجان القاهرة السينمائي الدولي» (مصر) و «مهرجان دمشق السينمائي الدولي» (سورية)، مثلا، لا تزال تعاني سوءا فادحا في التنظيم والإدارة، وفي اختيار الأفلام وإحياء التظاهرات الجانبية، وما شابه ذلك؛ بعد مرور سنين طويلة جدا على تأسيسها: الأول منذ نحو ثلاثين سنة علما أنه يقام مرة كل عامين، على غرار المهرجان الدمشقي، وله من العمر ما يقارب ثلاثين عاما أيضا؛ في حين أن الثاني يحتفل في العام ٢٠٠١ باليوبيل الفضي، فهو أمضى خمسة وعشرين عاما متواصلا في إحياء دوراته المتتالية.

أرى أن المهرجانات العربية القديمة باتت تعاني تراجعا خطرا في مستوى أدائها، في مقابل نشوء مهرجانات جديدة، طموحة ومتحمسة لدعم النتاج العربي بمختلف أشكاله. صحيح أن «الغالبية الساحقة» من المهرجانات تقيم وزنا لـ «حسابات» معينة، وتلعب دورا، وإن كان غير مباشر، في إعلاء شأن فيلم عادي، كي لا أقول سيىء أو رديء، على حساب أعمال أهم. لكن، ما تشهده الساحة العربية، حاليا، ينبئ بأن ثمة أشخاصا يسعون، بجدية واضحة ووعي ثقافي وفني جدير بالاهتمام، إلى

إيجاد مختلف السبل الموضوعية والسوية لدعم السينما العربية، وتحديدا السينما المتخصصة، التي يواجه بعضها لامبالاة خطرة على مستوى الوعي الجماهيري، أو لجهة شبكة التوزيع والعروض والبث التلفزيوني.

أحيا «مهرجان الفيلم العربي» دورته الأولى في روتردام الهولندية، في خطوة لا تعدو كونها أكثر من مسعى ما إلى عرض نماذج سينمائية عربية مختارة من تجارب وأعوام مختلفة، وإلى تفعيل ما لحضور عربي في أوروبا، إلى جانب «بينالي السينما العربية في باريس» الأعرق والأهم. في الكويت، وفي إطار احتفالاتها بكونها «عاصمة ثقافية عربية لعام» ٢٠٠١»، أقيم أسبوع خاص بالسينما العربية، قدم مختارات سينمائية حديثة الإنتاج. علينا ألا ننسى بقية الأسابيع العربية المختلفة، التي تقام بين حين وآخر، في هذه المدينة أو تلك، احتفالا بمناسبة ما.

تتكاثر المهرجانات السينمائية العربية في عواصم عربية وأجنبية، وتتراجع نسبة الإنتاج السنوي بشكل خطر، ماينذر بعواقب وخيمة.

> ”المهرجانات العربية القديمة باتت تعاني تراجعا خطرا في مستوى أدائها، في مقابل نشوء مهرجانات جديدة طموحة ومتحمسة لدعم النتاج العربي بمختلف أشكاله“

لكن، هل ثمة علاقة مباشرة وضرورية بين إحياء مهرجان والصناعة السينمائية؟

أعتقد أن أحد الأدوار المهمة للمهرجانات، يكمن في تأمين حد ما من الدعم الحقيقي، أقله على مستوى التواصل المباشر بين النتاج السينمائي وبين منتجين وموزعين ومخرجين وممثلين ونقاد، هم ضيوف المهرجان، يشاهدون ويناقشون ويتعرفون إلى بعضهم بعضا. ويتبادلون الخبرات والتجارب، مما يمكن أن يؤدي إلى إقامة علاقات عمل بين المعنيين، أو تأمين صالات للعرض، أو وضع مشروع أولي لإنتاج ما. وهذا ما يحصل عادة، لكن المشكلة، كما سبقت الإشارة، تبقى في السؤال عن نوعية الأفلام المشاركة، وعن مستوى اللغة السينمائية الإبداعية والاحترافية لهذا السينمائي أو ذاك.

أرى أن ثلاثة مهرجانات عربية جديدة توصلت، في دوراتها الأولى، إلى ابتكار تمايز حقيقي يسمح لنا بالتوقف عندها: « مهرجان الشاشة العربية المستقلة» و« أيام بيروت السينمائية» و«مهرجان بيروت للأفلام الوثائقية». اختلفت هذه المهرجانات عن «المنطق» المتحكم بمسار غالبية المهرجانات الأخرى، ليس فقط بسبب اهتمامها الأساسي بالنتاجات الشبابية (وهذه المسألة، بحد ذاتها، ليست إلا خطوة إيجابية، مهمة وضرورية، في عالمنا العربي)، بل أيضا بتحيزها الواضح إلى الفيلمين الوثائقي والروائي القصير (من دون تناسي دور «بينالي السينما العربية في باريس» في هذا المجال أيضا، إلى جانب الفيلم الطويل): فالنتاج الوثائقي العربي يكاد يضيع في متاهة التحقيقات التلفزيونية، والسينما الروائية القصيرة لا تزال شبه مجهولة، عربيا.

يحتاج الفيلم الوثائقي إلى الدعم بمختلف أنواعه، لتأسيس علاقة جدية بينه وبين جمهور يكاد يتجاهل هذا النوع السينمائي، بسبب عدم معرفته الحقيقية به. والفيلم الروائي القصير يعاني الأمرين: أزمته الإنتاجية لاتختلف عما يواجهه الفيلم الروائي الطويل، لكنه يكاد يضيع في متاهات عدة أخرى، مثل الجهل الثقافي بمدى قدرته على ابتكار أشكال مختلفة للتعبير، ورفض مطلق من قبل الموزعين وأصحاب الصالات وبعض أندية السينما، وأيضا إدارات المحطات التلفزيونية، التي نادرا ما تكترث بالفيلم الوثائقي، علما أن محطة التلفزيون الفضائية العربية «الجزيرة»، تزمع إطلاق مشروع جديد، هو «الجزيرة ٢»، ينتج أفلاما وثائقية، ويبثها، ويبيعها إلى محطات أخرى.

قدمت «أيام بيروت السينمائية» نماذج شبابية عربية من الأعمال الوثائقية والروائية القصيرة، التي سمحت للمشاهدين اللبنانيين، وإن كان عددهم قليلا، بمعاينة أعمال، بعضها جدير بالاهتمام، لما تضمنه من حس سينمائي وأبعاد درامية وجمالية مهمة.» مهرجان بيروت للأفلام الوثائقية» لم يكن أقل شأنا، في مجال اختياراته الوثائقية، خصوصا في الدورة الثانية، بحيث إن المتهمين بالسينما الوثائقية شاهدوا أعمالا طالبية وشبابية لبنانية، إلى أشرطة عربية وأجنبية، بعضها أثار نقاشات جدية، وفاز بجوائز دولية.

أما «مهرجان الشاشة العربية المستقلة»، الأكبر والأشمل بسبب ما توافر من إمكانات مادية جيدة، أضيفت إلى الطموحات الكبيرة والجدية، فقد نجح في استقطاب هذا الكم الجميل والمتواضع من الشباب العرب، سينمائيين وصحافيين ونقادا، من دون ادعاءات أو خطابية مجانية، بل برغبة عميقة في الإفساح في المجال أمامهم للتعارف فيما بينهم، وللقاء مخرجين وموزعين وسنمائيين وصحافيين أجانب، التقوا جميعهم لمشاهدة أعمال بعضهم بعضا وفي نقاشات بدت ملحة وضرورية، على الرغم من «صخب» بعضها ومجانيته (كما يحدث، غالبا، في مهرجانات أخرى). إن لقاء الشباب العربي المبدع في حيز ثقافي وفني، بمثل هذا النجاح الجيد والمقبول والمطلوب، أثار مخاوف البعض، فراح يطلق الأقاويل المغرضة بحق المهرجان ، أي – ضمنا – بحق هؤلاء الشباب أنفسهم في اللقاء والتواصل والحوار والسؤال، وتبادل التجارب والخبرات ◆

http://www.oscarworld.net

يعرض هذا الموقع كل ما يتعلق بجائزة الأوسكار ويبيّن قائمة بكل من حاز على الجائزة ويتطرق لأفضل افلام السبعينيات حتى التسعينيات اضافة إلى افضل فيلم عالمي.

ظهرت في هوليوود على مر السنين عشرات الفرق الثنائية الفنية التي حققت قدرا كبيرا من النجاح بفضل التآلف التلقائي والتواصل المستمر الذي تميزت به هذه الثنائيات، مما حولها إلى كيانات فنية أسطورية، وظهرت هذه الثنائيات في شكل شراكات راقصة أو غنائية أو كوميدية أو تمثيلية أو في علاقات زوجية سينمائية شهيرة.

وليس هناك أدنى شك في أن الفريق الثنائي لوريل وهاردي هو أنجح وأشهر فريق ثنائي كوميدي في تاريخ هوليوود، بل وفي تاريخ السينما العالمية، ويعزى الفضل إلى لوريل وهاردي، كأول وأقدم فريق ثنائي كوميدي في السينما الأمريكية، في إرساء الصيغة الأصلية التي استندت إليها جميع الفرق الثنائية الكوميدية التي ظهرت في هوليوود بعد ذلك، كثنائي (كروسبي وهوب) الذي جمع بين المغني والممثل بنج كروسبي والممثل الكوميدي بوب هوب في العديد من الأفلام السينمائية، والثنائي (باد أبوت ولو كوستيلو) والثنائي (مارتن ولويس)، الذي جمع بين المغني والممثل دين مارتن والممثل الكوميدي جيري لويس في ثمانية عشر فيلما.

محمود الزواوي - الأردن

جمعتهما المصادفة... واستمرا لأكثر من ربع قرن

لوريل وهاردي.. أشهر ثنائي كوميدي في السينما

لوريل وهاردي في أحد أفلامهما

تستند هذه الصيغة إلى الجمع بين ممثلين كوميديين يمثلان قطبين مضادين يعتمد الجانب الكوميدي في العلاقة بينهما على التضارب في شخصيتيهما المتناقضتين وعلى سلسلة من المفارقات التي تحدث في المواقف التي يظهران فيها، ويبدأ التضارب أو المفارقة في العلاقة بين لوريل وهاردي في شكليهما الهزليين اللذين يمثلان شخصين أحدهما نحيل والآخر بدين، ويمتد إلى سماتهما الشخصية وسلوكهما حيث يقوم لوريل بدور الشريك المغفل الذي يدمر كل ما تلمسه يداه ويحول كل موقف يظهر فيه إلى كارثة، ويفعل ذلك دائما على حساب تحطيم أعصاب شريكه البدين والعصبي المتحذلق هاردي.

ونجح لوريل وهاردي في إضحاك الناس عن طريق الأحداث والمواقف الساذجة والحمقاء والتعبيرات والحركات الجسدية بدلا من التأكيد على حبكة القصة والكلمة، فهما ينجحان دائما في التورط في مشكلة نتيجة عمل أبله يرتكبه عادة لوريل ثم يغوصان معا أكثر وأكثر في مأزقهما في أثناء محاولتهما الخروج من مشكلتهما الأصلية. وتبدأ الأمور عادة بداية بسيطة ثم تتصاعد وتستفحل وتتحول إلى كارثة، ويتخلل ذلك عادة وابل من تبادل الشتائم خفيفة الظل بين لوريل وهاردي، بالإضافة إلى أعمال التخريب التي تنتهي بالدمار الشامل.

ولكن على الرغم من الاختلافات في المظهر والسلوك بين لوريل وهاردي فإن شخصيتيهما الهزليتين تكملان الواحدة الأخرى على الشاشة إلى درجة تبلغ حد الكمال، مما جعلهما رمزا للكوميديا الأصيلة وأدخلهما إلى قلوب الجماهير في شتى أنحاء العالم.

يتألف ثنائي لوريل وهاردي من كل من الممثل الإنجليزي المولد والاسكتلندي النشأة آرثر ستانلي جيفرسون الذي تبنى فيما بعد الاسم الفني ستان لوريل، والممثل الأمريكي أوليفر نورفيل هاردي، الذي نشأ في الجنوب الأمريكي، ومع أن هذين الممثلين ولدا في بلدين مختلفين فقد نشأ وترعرعا في وسط فني منذ الطفولة قبل أن تجمع الأقدار بينهما في هوليوود ليشكلا أشهر ثنائي كوميدي في تاريخ السينما.

ولد ستان لوريل في إنجلترا في عام ١٨٩٠ لأبوين ممثلين وظهر في أول أدواره المسرحية على أحد مسارح مدينة جلاسكو باسكتلندا في سن السادسة، وتابع ذلك بمزيج من الأدوار الدرامية والكوميدية المسرحية قبل أن يصبح وجها مألوفا في المسرحيات الغنائية والاستعراضية في المسارح البريطانية.

وفي عام ١٩١٠ انضم الممثل ستان لوريل إلى فرقة فريد كارنو المسرحية البريطانية الشهيرة حيث عمل ممثلا بديلا للنجم الكوميدي الشهير شارلي شابلن في أول جولة قامت بها تلك الفرقة المسرحية في الولايات المتحدة في العام نفسه، كما قام إلى جانب ذلك بالعديد من الأدوار في المسرحيات التي قدمتها تلك الفرقة.

وإثر عودة تلك الفرقة المسرحية إلى بريطانيا بعد عامين مكث ستان لوريل في الولايات المتحدة حيث تابع العمل في المسارح الكوميدية بعد أن تبنى اسمه الفني الجديد، ثم تحول إلى العمل السينمائي، وفي عام ١٩١٧ ظهر في باكورة أفلامه الكوميدية وهو فيلم «مخابيل في شهر مايو»، الذي كان فاتحة سلسلة من الأفلام الكوميدية القصيرة التي قام ببطولتها على مدى عشر سنوات قبل أن يشكل شراكته الشهيرة مع الممثل أوليفر هاردي.

وقد التقى ستان لوريل بمحض المصادفة مع أوليفر هاردي في أحد أفلامه الأولى وهو فيلم «الكلب المحظوظ» الذي قام فيه لوريل بدور البطولة وظهر فيه هاردي بدور ثانوي.

وقام ستان لوريل في معظم تلك الأفلام الكوميدية الساخرة بدور المهرج وشارك في معظم تلك الأفلام في تأليف نصوص المشاهد والمواقف الكوميدية، كما شارك أحيانا في إخراج بعضها فيما تابع نشاطه في المسرح الكوميدي.

أما الممثل أوليفر هاردي فقد ولد في ولاية جورجيا الأمريكية عام ١٨٩٢ لأب محام، وظهر في أول أدواره المسرحية الغنائية في سن الثامنة بعد أن انضم إلى فرقة مسرحية غنائية، ثم انضم إلى فرقة مسرحية متجولة قبل أن يشكل فرقة غنائية تجول معها في الولايات الأمريكية الجنوبية، وبعد ذلك التحق أوليفر هاردي بجامعة جورجيا حيث أراد أن يسير على خطى والده ويصبح محاميا، إلا أن ميوله الفنية غلبت عليه، فقرر التوقف عن الدراسة وفتح صالة للعرض السينمائي قبل أن ينضم إلى شركة سينمائية بولاية فلوريدا، حيث تخصص بالأدوار الشريرة القصيرة، ثم انتقل إلى هوليوود حيث واصل الظهور في الأفلام السينمائية القصيرة بأدوار متنوعة كما قام بتأليف بعض النصوص الكوميدية والإسهام في إخراج بعض أفلامه.

وفي عام ١٩٢٦ قام المخرج ليو مكاري بإقناع ستان لوريل وأوليفر هاردي اللذين كانا يعملان لحساب استوديوهات هال روش بتشكيل فريق ثنائي كوميدي، وفي العام التالي قام بإخراج أول فيلم لهما كشريكين، وهو الفيلم القصير «فيليب يرتدي سروالا» الذي حقق نجاحا كبيرا في دور السينما وحولهما بين عشية وضحاها إلى وجهين كوميديين مفضلين لدى مشاهدي السينما الأمريكيين في عصر السينما الصامتة.

وأتبع المخرج ليو مكاري ذلك في أواخر فترة العشرينيات من القرن الماضي بسلسلة من أفلام لوريل وهاردي القصيرة التي انتشرت شعبيتها بسرعة خارج حدود الولايات المتحدة، ومن هذه الأفلام فيلم «معركة القرن» و«الحرية» و«اليوم المثالي» و«الفيلة الطائرة» و«اللمسة الأخيرة» و«تحت الصفر».

ونجح الثنائي لوريل وهاردي في الانتقال بسلاسة من الأفلام الصامتة إلى الأفلام الناطقة في أواخر فترة العشرينيات من القرن الماضي، وهو أمر فشل عدد من كبار نجوم الأفلام الصامتة في هوليوود في تحقيقه. وتمكنا من تحقيق الشعبية نفسها في أفلامهما الصامتة والناطقة التي اعتمدت أساسا على تعبيراتهما وحركاتهما الكوميدية المثيرة لضحك الجمهور.

وفي عام ١٩٣١ قام لوريل وهاردي ببطولة أول أفلامهما الروائية الطويلة، وهو فيلم «اعذرونا»، وتابع لوريل وهاردي التناوب بين الأفلام القصيرة والطويلة حتى عام ١٩٣٥، حيث تفرغا بعد ذلك لتقديم الأفلام الروائية الطويلة، ويعد فيلم «صندوق الموسيقى» الذي صدر عام ١٩٣٢ أفضل وأشهر أفلامهما القصيرة.

وقام لوريل وهاردي ببطولة ١٠٥ أفلام بين عامي ١٩٢٧ و١٩٥١ من بينها ٢٧ فيلما روائيا طويلا، وفي عام ١٩٤٠ استقلا عن استديوهات هال روش لكي يعملا بمزيد من الحرية الفنية، إلا أنهما سرعان ما اكتشفا عجزهما عن التحكم في أفلامهما بعد التعاقد مع شركتي فوكس للقرن العشرين ومتروجولدوين - ماير السينمائيتين، وتدنى مستوى أفلامهما في فترة الأربعينيات، وشملت أعمالهما السينمائية أفلاما مثل «بنادق عظيمة» و«مراقبو الغارات الجوية» و«الضجة الكبيرة»، وكان آخر أفلامهما في هوليوود فيلم «مصارعو الثيران» الذي قاما ببطولته عام ١٩٤٥.

وفي عام ١٩٥١ قام لوريل وهاردي ببطولة الفيلم الفرنسي - الإيطالي الإنتاج «العالم المثالي» الذي لم يحقق نجاحا يذكر، كما أن الممثل أوليفر هاردي ظهر قبل ذلك بسنتين في فيلم رعاة البقر «الكنتكي المقاتل» مع النجم السينمائي جون وين.

وقد قام الثنائي لوريل وهاردي بجولة مسرحية غنائية ناجحة في بريطانيا في عام ١٩٤٧، ثم قاما بجولة مماثلة في بريطانيا أيضا في عام ١٩٥٤ استعدادا للظهور في سلسة من الأفلام الجديدة الملونة، إلا أن تلك الاستعدادات توقفت تماما عندما أصيب أوليفر هاردي بسكتة دماغية أدت في نهاية المطاف إلى وفاته في عام ١٩٥٧.

وبعد ذلك توقف ستان لوريل عن التمثيل، متأثرا بوفاة شريكه، إلا أنه واصل التأليف السينمائي حتى وفاته عام ١٩٦٥ ومنح ستان

لوريل عام ١٩٦٠ جائزة أوسكار خاصة تقديرا «لأعماله الريادية الخلاقة في ميدان الكوميديا السينمائية».

وقد استحق ستان لوريل تلك الجائزة عن جدارة، إذ يجمع المخرجون والنقاد والمؤرخون السينمائيون على أنه كان العضو الأكثر موهبة والأكثر إثارة لضحك الجمهور في ثنائي «لوريل وهاردي»، فقد كان العنصر الخلاق وراء معظم المواقف الكوميدية لهذا الثنائي، وكان أستاذا بارعا في تقديم الأعمال الكوميدية وخبيرا في التكنيك الكوميدي.

ويقول المخرج ليو مكاري الذي تخصص في إخراج الأفلام الأولى للوريل وهاردي «إن ستان لوريل كان صاحب موهبة كوميدية نادرة، وقد أصر على أن يتقاضى ضعف أجر شريكه أوليفر هاردي وآمن عن قناعة بأن إسهامه وأهميته بلغا ضعفي إسهام وأهمية شريكه، لأنه قام بتأليف نصوص أفلامه وشارك في إخراجها»، وذهب المخرج ليو مكاري إلى حد اتهام أوليفر هاردي بالافتقار إلى أي مواهب فنية، وهو رأي يخالفه فيه نقاد كثيرون، ولو أن الجميع يقرون بأن ستان لوريل هو صاحب الموهبة الأكبر بين هذين الشريكين.

وقد تعمد المنتج السينمائي «هال روش» إبرام عقدين منفصلين مع كل من ستان لوريل وأوليفر هاردي على مر السنين، بادئا دائما بتجديد عقد أوليفر هاردي قبل التفاوض مع ستان لوريل، وكان يجد في هذه الاستراتيجية مصدر قوة له في تفاوضه معهما، لأنه كان يدرك أن هذا الوضع يحول دون انتقالهما معا إلى استديو سينمائي آخر.

وكثيرا ما كان المنتج هال روش والممثل ستان لوريل يلجآن إلى استغلال ذلك في الصحف للترويج لثنائي لوريل وهاردي عن طريق نشر الإشاعات والتكهنات عن الانفصال الوشيك لهذا الثنائي الكوميدي الشهير، وكان ذلك يتبع دائما بقيام هال روش أو ستان لوريل بنفي تلك الإشاعات.

وقد أعلن الممثل ستان لوريل في أثناء تصوير مشاهد فيلم «الطريق إلى الغرب» عام ١٩٣٧ - على سبيل المثال - أنه يفكر في إلغاء تعاقده مع المنتج هال روش والانفصال عن أوليفر هاردي ليتفرغ للعمل السينمائي بمفرده، إلا أنه عاد في اليوم التالي ونفى ذلك، مؤكدا أن علاقته مع هال روش على ما يرام، وبطبيعة الحال، فقد كان من مصلحة ستان لوريل وأوليفر هاردي والمنتج هال روش أن يعملوا كفريق متكامل.

ولكن ما من شك أن الثنائي لوريل وهاردي يحتل مركز الصدارة بين الفرق الكوميدية السينمائية في القرن العشرين، وقد جلب هذا الثنائي الموهوب المتعة والسعادة لمئات الملايين من مشاهدي الأفلام السينمائية في سائر أنحاء العالم، وقد ظهر التلفزيون في الوقت المناسب في أواسط القرن الماضي لينقل متعة مشاهدة لوريل وهاردي إلى أجيال جديدة متعاقبة عبر الشاشة الصغيرة ◆

http://www.laurel-and-hardy.com/indexl.html

الموقع الرسمي للفنانين لوريل وهاردي يتيح للمتصفح التعرف على تاريخهما الفني الطويل.

يسرا في فيلم «العاصفة»

بعد مرور عشر سنوات على حرب الخليج التي زلزلت الأمة العربية وثوابتها وتركت آثارها العميقة على كل ركن فيه، يكتسب ظهور فيلمين مصريين يتناولان هذه الفترة أهمية خاصة تتجاوز أهميتهما كعملين فنيين مما يفرض علينا، سواء شئنا أم أبينا، أن نخوض في نقاش لا علاقة له بالتقييم النقدي المجرد، ذلك أن الحرب - مثل كل حروبنا العربية - تبدو كأنها لم تنته بعد، كما أن الجدل السياسي الدائر حولها وحول أسبابها ونتائجها لا يزال ساخنا، بل ويزداد سخونة أحيانا كما لو أن البدهيات لم تحسم بعد على مدار عشر سنوات من الجدل!

عصام زكريا - مصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حرب الخليج في فيلمين مصريين

«العاصفة» التي حطمت «الأبواب المغلقة»!

ويضيف إلى صعوبة الأمر - الكلام عن فن يتناول هذه الفترة - تلك الحساسية المفرطة - قبولا أو رفضا - التي تنتابنا تجاه الأعمال الفنية التي تحمل وجهات نظر سياسية.

مع ذلك سنحاول، هنا، أن نجعل التقييم النقدي قاعدتنا الأساسية ونقطة انطلاقنا نحو أي مناقشات أخرى تتعلق بالفيلمين.

الفيلم الأول هو «الأبواب المغلقة»، تأليف وإخراج عاطف حتاتة وتمثيل سوسن بدر و محمود حميدة و منال عفيفي بجانب الممثل الناشئ أحمد عزمي، والفيلم لم يعرض تجاريا حتى الآن على الرغم من مرور أكثر من عام على إنتاجه شارك خلاله الفيلم في عدد من المهرجانات الدولية والمحلية وحظي بتقدير عال وعدد كبير من الجوائز، كما عرض تجاريا في فرنسا التي شاركت في إنتاجه.

وباختصار يدور «الأبواب المغلقة» حول المراهق محمد (أحمد عزمي) الذي يعيش مع أمه في شقة فوق سطح بيت في حي شعبي فقير بالقاهرة، بعد أن تخلى عنها الأب وانقطعت أخبار أخيه الأكبر المسافر إلى العراق، وتضطر الأم المكافحة (سوسن بدر) إلى العمل كخادمة في بيوت الأثرياء. ووسط الأجواء القاتمة لأزمة الخليج والحرب التي أعقبتها تبدأ حياة محمد في الانهيار تدريجيا وبشكل لا إرادي تماما، فهو يقع بين ثنائيات وتناقضات لا قبل له على احتمالها: رغباته الجنسية التي تبدأ في الإلحاح عليه تتصارع مع طفولته ولا يجد منفذا طبيعيا لها فتستيقظ رغباته الأوديبية تجاه أمه وتنحرف إلى جارتهما فتاة الليل (منال عفيفي). ويتعرف محمد على مراهق في سنه من (أطفال الشوارع) منحرف الرغبات لم يتوان عن انتهاك محارمه من أخواته البنات، بسبب الفقر وتزاحمهم في

> «يعتقد صانعو الميلودراما دائما أن «رسالتهم» وصلت لأن الجمهور «تأثر» كثيرا في أثناء مشاهدة الفيلم. ولكن الميلودراما تخفي عادة خداعا مزدوجا للذات وللمشاهد الذي يرغب ربما في خداع نفسه أيضا»

غرفة واحدة، مما يدفع زوج أمه إلى طرده من البيت بلا رجعة، فيتحول إلى متشرد يبيع المناديل الورقية عند إشارات المرور. ومن ناحية أخرى يتعرف محمد على بعض المتطرفين الذين يملأون رأسه بكراهية المجتمع والنساء ويحرضونه على العنف، وعندما تنشأ علاقة بين أمه ومدرسه (محمود حميدة) لا يتمالك محمد نفسه من الغيرة ويحسم الصراعات داخله موت صديقه المتشرد تحت عجلات إحدى السيارات المسرعة، بعدها يراقب محمد أمه ويتتبعها إلى منزل المدرس ويقتحم عليهما الشقة ويطعن المدرس ثم يطعن أمه حتى الموت.

الفيلم الثاني «العاصفة»، تأليف وإخراج خالد يوسف وتمثيل يسرا وحنان ترك ومحمد نجاتي وهاني سلامة وهشام سليم، وقد عرض تجاريا بمجرد الانتهاء منه في عيد الفطر الماضي.

ولا يبعد «العاصفة»، في الخطوط العامة للقصة عن «الأبواب المغلقة»، فهو يتناول أيضا مأساة أسرة فقيرة غاب عائلها وذهب الابن الأكبر (محمد نجاتي) للعمل في العراق، بينما بقي الأصغر (هاني سلامة) في مصر مع أمه في المدرسة (يسرا) التي تربطها علاقة مع زميلها مدرس التاريخ (هشام سليم) وفي «العاصفة»، كما في «الأبواب المغلقة»، هناك أب غائب لم يمت ولم يطلق الأم ولذلك يهيمن شبحه على الأحداث على الرغم من غيابه.

والأخ الأصغر في «العاصفة» أفضل حالا من محمد في «الأبواب المغلقة» فهو أكبر سنا تخرج من الجامعة ويحلم بالارتباط بابنة مليونير تحبه (حنان ترك) لولا اعتراض أبيها. لكنه يشعر بالغيرة والرفض لفكرة أن تقع أمه في الحب أو تتزوج زميلها المدرس.

تتصاعد الأحداث «سياسيا» - أو «دراميا»! - عندما يتم تجنيد الأخ الأكبر في الجيش العراقي ويجبر على المشاركة في العدوان على الكويت، بينما يجند الأخ الأصغر في الجيش المصري ويلحق بالقوات المصرية المشاركة في تحرير الكويت وبينما يقف الأخوان على جبهتي الحرب يتبادلان القذائف، تندلع المظاهرات في القاهرة ويحرق المتظاهرون الأعلام الأمريكية والإسرائيلية.

«الأبواب المغلقة» كما ذكرنا لم يلق فرصة للعرض الجماهيري في مصر بسبب سيطرة الأفلام الكوميدية الخفيفة على دور العرض، بينما عرض «العاصفة» فور الانتهاء منه على اعتبار أنه فيلم جذاب تجاريا ومناسب لهذه الفترة التي تتصاعد فيها مشاعر العداء لإسرائيل وأمريكا

وهذه المفارقة واحدة من مفارقات عديدة تتعلق بالفيلمين منها أن «الأبواب المغلقة» الذي كتبه حتاتة عقب حرب الخليج بشهور يبدو أكثر هدوءا ونضجا من «العاصفة» الذي كتب بعد ذلك بسنوات. وهي مفارقة تهدم الفكرة السائدة بأن التعبير الفني عن تجربة ما يحتاج إلى وقت طويل لينضج. ذلك أن الوقت نفسه لا قيمة له إذا لم يكن لدى الإنسان استعداد للنضج الشخصي والعمق الفكري بغض النظر عن عمره أو عمر التجربة.

وهذا الحكم الذي يبدو متسرعا لم يأت إلا بعد فترة من التأمل في الفيلمين، وسوف نذكر حيثياته وأسبابه لاحقا.

من المفارقات أيضا أن «الأبواب المغلقة» لا يشير إلى حرب الخليج إلا عابرا، وحتى اسمه الأصلي «٩٠ - ٩١» تم تغييره، بينما يغرق «العاصفة» بداية من اسمه الذي يحيلنا إلى «عاصفة الصحراء» في مناقشات وخطب وبيانات وأغنيات سياسية زاعقة حول حرب الخليج وقضية فلسطين وأمريكا وإسرائيل.

مع ذلك فـ «العاصفة» فيلم تجاري مشغول بكل عناصر الترفيه السينمائي التقليدية من «حركة» و «كوميديا» وموسيقى وأغان ومشهد عار ليسرا «فوق البيعة» بينما يبدو «الأبواب المغلقة» جادا ومتجهما غير ليس معنيا إلا بقول «الحقيقة» بأقصر الطرق وأكثرها مباشرة.

وفي هذا تكمن أقوى المفارقات: أن «العاصفة» يخفي على الرغم من ادعائه المباشرة، بينما «الأبواب المغلقة» كاشف وصادم على الرغم من اعتماده على الإيحاء والهمس.

ولكن ينبغي أن نذكر ملاحظة هنا: أن «العاصفة» بريء من الاتهامات التي قوبل بها من قبل الصحافة الكويتية اعتمادا على اسم صاحبه - خالد يوسف تلميذ يوسف شاهين - والتي تلخصت في أنه يدافع عن العدوان العراقي على الكويت.

«العاصفة» بريء من هذه الحماقة التي لا تنتاب إلا مجانين ومرضى من نوعية صدام حسين، وعلى العكس يتخذ «العاصفة» موقف إدانة واضح ضد العدوان يتمثل في الصورة

سوسن بدر في «الابواب المغلقة»

السلبية التي يقدم بها النظام العراقي وجيشه، وفي موقف الجنود المصريين الذين أجبروا على المشاركة في العدوان، ورفضهم لقتال الكويتيين، بل ومساعدة المقاومة.

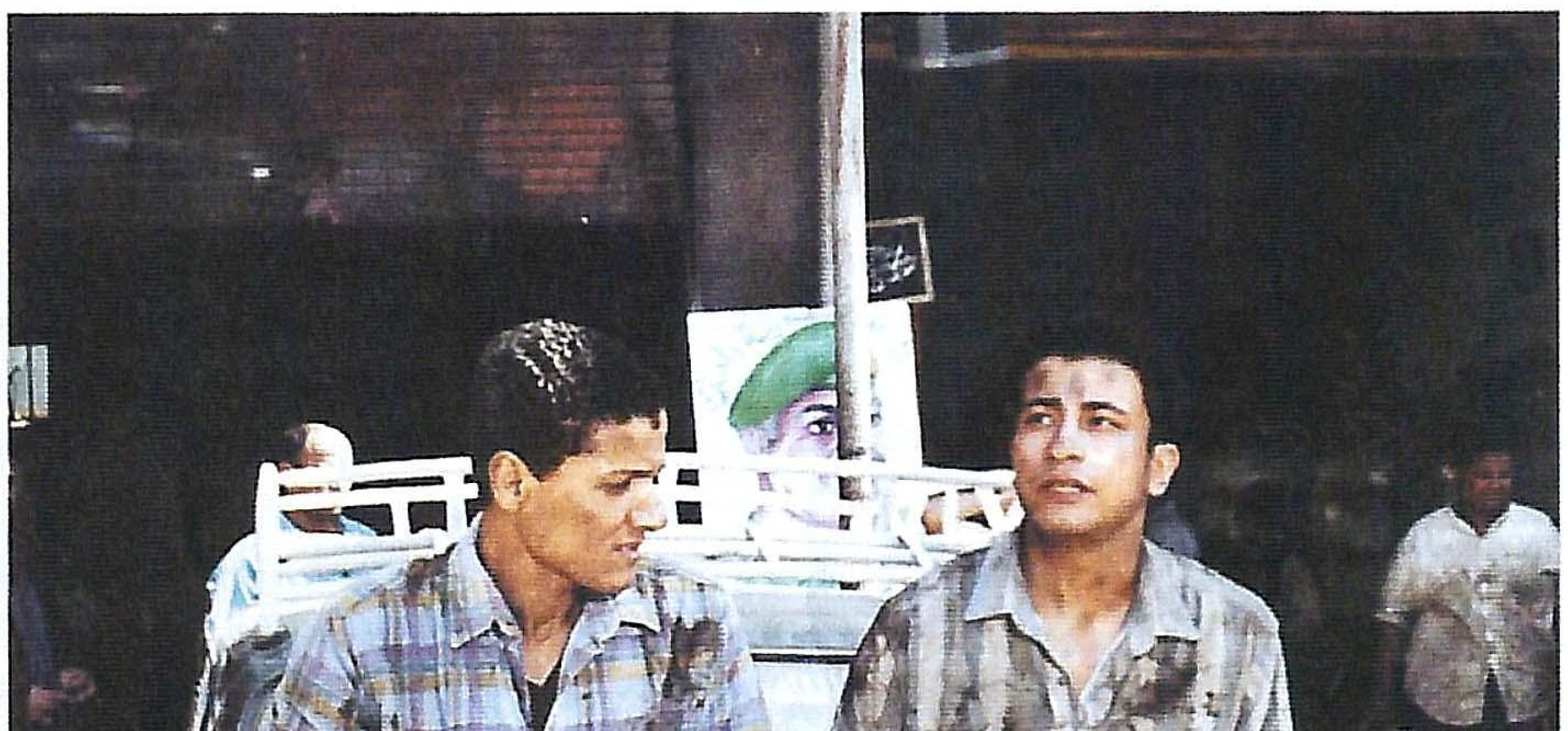
مشكلة «العاصفة» أنه يحاول اتخاذ موقف قاطع تجاه قضايا بالغة التشابك والتعقيد، وليس أبلغ ما يدل على ذلك من مشهده الختامي عندما يحصر المتظاهرون كل المشاكل في شعار هتافي واحد ضد إسرائيل وأمريكا وفعل واحد يتمثل في حرق العلمين الأمريكي والإسرائيلي.

وبعيدا عن مناقشة صحة هذا الرأى، فإننا نعترض على أي عمل «فني» يحصر همه في تبني شعار سياسي واحد ويحصر رسالته في تحريض مشاهده على الهتاف في مظاهرة!

الأكثر من ذلك أن كارثة العدوان على الكويت وحرب الخليج لا يمكن تبسيطها بهذا الشكل واختزالها في إلقاء اللوم على إسرائيل وأمريكا أو حتى ضعف الأنظمة العربية الحاكمة وإذا كان رجال السياسة عاجزين عن التعبير عن التناقضات النفسية والذهنية التي تشل العقل العربي وتدفعه إلى تدمير الذات، فإن الفنانين هم الأقدر على التعبير عن هذه التناقضات وتدفعه إلى تدمير الذات، كما فعل عاطف حتاتة في «الأبواب المغلقة». على الرغم من أن قصة محمد وانهياره تبدو لا علاقة لها بما حدث في الخليج إلا أنها في الحقيقة نموذج مصغر يجسد ما يحدث في المجتمع العربي كله من تدمير للذات نتيجة عدم احتمال التناقضات التي تتفاعل داخله وعدم القدرة على حل المشكلات التي تواجه عقله المشوش.

”إن كارثة العدوان على الكويت وحرب الخليج لا يمكن تبسيطها بهذا الشكل واختزالها في إلقاء اللوم على إسرائيل وأمريكا أو حتى ضعف الأنظمة العربية الحاكمة“

و«العاصفة» يفشل على الرغم من مرور عشر سنوات على الكارثة في استيعاب هذا التناقض والتعبير عنه بشكل فني عميق يتناسب مع تعقيدات الحدث وأسبابه ونتائجه، و «العاصفة» يصب في النهاية في نزعة التبسيط المخل التي يتسم بها قطاع كبير جدا من «المفكرين» و «الإعلاميين» و «الفنانين العرب».


مشهد من «العاصفة»

وحتى لا نبعد عن التقييم الفني الذي اعتمدناه مرجعا، فإن ما يؤكد كلامنا السابق هو أن «العاصفة» على الرغم من خطابه السياسي الواضح لا يعتمد على قوة هذا الخطاب وتماسكه للإقناع، ولكنه يعتمد على عناصر الميلودراما التقليدية التي تلعب على العواطف بأسلوب مبتذل أحيانا.

وإذا تناولنا عنصرا فنيا واحدا مثل الموسيقى فسوف يتضح لنا الفارق الذي نقصده.

«الأبواب المغلقة» واحد من أفلام مصرية قليلة يدرك خطورة الدور العاطفي السلبي الذي تصنعه الموسيقى التصويرية أحيانا عندما تلعب على مشاعر المشاهد فتمنع عقله من التأمل النقدي للفيلم أو محتواه. ولذلك يكاد يكون «الأبواب المغلقة» بلا موسيقى مصاحبة إطلاقا، سوى بعض الأغنيات التي تنبعث من بعيد من راديو في المنزل أو الشارع كنوع من نقل الجو الصوتي المحيط بالأحداث، فيما عدا ذلك يسير الفيلم كنهر هادئ من الصور المتتابعة والتفاصيل المتراكمة دون تعسف أو استعجال وصولا إلى النهاية المدوية.

«العاصفة» على الناحية الأخرى يحتوي على موسيقى زاعقة صارخة منذ أول لقطة يظهر فيها اسم الفيلم، كما يحتوي على سبع أغنيات كاملة تتراوح ما بين أغاني أحمد فؤاد نجم والشيخ إمام الوطنية إلى أغنية «عدى النهار» لعبدالحليم حافظ مرورا بأغنية شبابية «مودرن» لحنان ترك وهاني سلامة وأغنية «كباريه» شعبية مصحوبة بوصلة رقص شرقي.

هذه المبالغة الميلودرامية في كتابة القصة ورسم الشخصيات وأسلوب الأداء التمثيلي واستخدام الموسيقى إنما وجدت لتخفي - كعادة الميلودراما - التناقضات والتعقيدات التحتية التي لا يرغب صانع الفيلم في التعرض لها أو عرضها.

ويعتقد صانعو الميلودراما دائما أن «رسالتهم» وصلت لأن الجمهور «تأثر» كثيرا في أثناء مشاهدة الفيلم، ولكن - كما نعلم - تخفي الميلودراما عادة خداعا مزدوجا للذات وللمشاهد، الذي يرغب أيضا في خداع نفسه.

وقد ناقشت صديقا كان متحمسا لفيلم «العاصفة» أخبرني أنه بكى بالدموع في بعض مشاهد الفيلم، معتبرا أن هذا دليل كاف على أن ما شاهده فن وأجبته بأنني أبكي في أثناء مشاهدة أخبار الانتفاضة الفلسطينية وجنازات الشهداء وعذاب الأطفال الجوعى في أفريقيا أكثر مما أبكي في أي فيلم، وليس معنى ذلك أن نشرة الأخبار فن!

http://members.nbci.com/shahooom/all.htm

أول موقع خاص بالسينما المصرية، يستعرض مسيرة مائة عام من الانتاج السينمائي العربي.

ARCHIVE http://archive.sakhrit.com

يعتبر محمد ملص رائدا من رواد ماسمي بالسينما السورية الجديدة، ورغم أن نتاجاته الروائية الطويلة التي كرست ريادته تنتمي - كما تلك السينما الجديدة عموما - إلى الثمانينيات وماتلاها إلا أن إرهاصات إضافاته البصرية التي بوأته مكانة الريادة، ظهرت في أعماله الوثائقية التي بدأ بتقديمها منذ عودته من الدراسة في موسكو أوائل السبعينيات.

محمد ملص

فاضل الكواكبي - سوريا

في فيلمه حلب مقامات المسرة

ملص يرسم بورتريه سينمائي لصبري مدلل

كانت السينما الوثائقية عموما مدرسة ثانية تخرج منها معظم المخرجين السوريين الطليعيين الذين بدأوا بتقديم أفلامهم منذ الستينيات عبر المؤسسة العامة للسينما والتلفزيون السوري.

وقد تبلور حينئذ في السينما الوثائقية تيار فني مثله أساسا نبيل المالح، عمر أميرلاي وقيس الزبيدي وتبعهم مباشرة هيثم حقي، وذلك بالتوازي مع تيار تقليدي قدم أفلاما ريبورتاجية ودعاوية وسياحية ذات مستويات فنية متنوعة (أبرز ممثلي هذا التيار فيصل الياسري، محمد شاهين، وديع يوسف، خالد حماده).

أما ملص فقد استطاع ومنذ أفلامه الوثائقية والقصيرة الأولى أن يقدم تصورا جديدا لامكانات السينما الفنية الوثائقية عبر منحها مسحة شاعرية مستمدة من المادة الوثائقية - التسجيلية المدرجة في سياق يستنبط الدلالة من البنية المرئية - الفيزيقية لتلك المادة مبتعدا عن محاولات لي العنق الايديولوجي (كما هو الأمر عند أميرلاي في تجاربه الأولى) متفاديا التلاعب المونتاجي - الذهني الذي تتضخم فيه ذات المؤلف - المخرج لتمنح العمل طابعا غنائيا متعاليا وفجا في آن (كما في بعض تجارب المالح والزبيدي).

وقد استطاع ملص على الرغم من راهنية مواضيعه واتكائه الشديد - منذ بداياته - على عناصر تغري بالتعامل المفخم - الذهني معها (الذاكرة - الحلم - التأثير البصري التشكيلي للمكان) أن يتفادى القراءة الأيديولوجية لتلك العناصر متجنبا التفخيم الذاتي - الغنائي في سردها وذلك بفضل قدرته على تحقيق التأثير الشاعري من داخل السياق السينمائي عبر نسجه لعلاقات متينة بين الصور في تدفقها الزمني ذي الدلالات الخاصة به.

قدم ملص في أحد أفلامه الأولى وهو «القنيطرة - ٧٤ - ١٩٧٤» تجربة هامة استطاع فيها أن يمرر بمهارة السياق الروائي والأدائي للفلم من خلال سبر بصري تسجيلي ماهر للمكان في خرابة التراجيدي (قدمت نائلة الأطرش في هذا الفيلم دورا لا ينسى لامرأة تعاود اكتشاف مدينتها - القنيطرة - التي هدمها الاحتلال الإسرائيلي قبل انسحابه منها).

ثم أعاد تقديم القنيطرة - تلك التيمة/الهاجس التي رافقته بقوة في أفلامه الروائية اللاحقة - في فلم وثائقي بحت هو «الذاكرة» (١٩٧٥). وله فيلم وثائقي آخر أنجزه العام ١٩٧٨ بعنوان «فرات»، وقد تم منع الفيلم من العرض في ذلك الوقت.

ولكن ذروة انجازه في السينما الوثائقية كان فيلم «المنام» (١٩٨٦)، وهو فيلم شديد الشاعرية والبساطة - على الرغم من بنيته التي توحي بالتعقيد - قدم فيه تصورا سينمائيا خاصا ومؤثرا لمأساة اللاجئين الفلسطينيين في مخيمات لبنان عبر مزج لامع بين يومياتهم وأحلامهم.

وقد عاد محمد ملص إلى السينما الوثائقية - بعد توقف دام سنوات - العام ١٩٩٢، عندما أنجز مع عمر أميرلاي وأسامة محمد فيلمي فيديو من نوع / فيلم - بورتريه، أولهما عن الفنان الراحل فاتح المدرس والثاني عن الرائد السينمائي نزيه الشهبندر، وقد تميز الفيلمان - وخاصة الثاني منهما - بمحاولة مخرجيهما أن يطوعا تقنية الفيديو لصالح نسق سينمائي يحمل مواصفات بصرية أكثر حساسية وعمقا من تلك التي تحملها للمشاهد الآف ساعات الفيديو الوثائقية - البرمجية ذات السقف الإبداعي المنخفض والمهمات الوظيفية البحتة. ومع أن المواصفات التقنية والشروط الفيزيقية لشريط الفيديو بحد ذاته كانت وماتزال - على الرغم من ظهور التسجيل الرقمي - عاجزة عن إيصال حساسيات مرئية موازية لقدرات الشريط السينمائي (السيلولويد)، إلا أن محاولة المخرجين الثلاثة حققت بعض النجاح الفني في تقديم عملين يقاربان السينما، إذ حاول هؤلاء أن يصوغوا نتاجا بصريا منتهيا يحقق نوعا من اكتفاء المادة بذاتها، أي أننا نجد أنفسنا في كل من هذين الفيلمين أمام عمل يحاول أن يمتلك سياقة الخاص وعلاقته الخاصة بالزمن ليصل إلى نوع من الاكتمال، وهذه الخصائص هي التي تميز - عموما - الفيلم السينمائي من الناحية البنيوية عن ساعات الفيديو الإخبارية والبرامجية بل والدرامية المفلوشة الزمن المفتوحة على اللغو البصري والتراكم الكمي اللانهائي للمادة المرئية، علما أن ساعات الفيديو تلك مرتبطة أساسا بسياق برامجي أو إخباري أو موضوعي يهيمن عليها ويحدد لها مكانها وايقاعها وبالتالي يحرمها من اكتمال فنيتها.

أما الفيلم الذي نحن بصدده «حلب مقامات المسرة» (وهو من إنتاج إماراتي - فرنسي - سوري مشترك) وتم إنتاجه العام ١٩٩٩، وشارك في بينالي السينما العربية في باريس العام ٢٠٠٠. أنجزه ملص وحيدا بعد إنفراط عقد الثلاثي، وقام فيه بالاستمرار في تجسيد المشروع الذي بداه مع زميليه ألا وهو انجاز مجموعة من البورتريهات الفيلمية عن شخصيات ثقافية سورية بارزة. وقد اختار ملص هذه المرة أن يصنع فيلما عن المطرب الحلبي المعروف صبري مدلل، ويأتي هذا الاختيار متزامنا مع الصيت الكبير الذي يحققه مدلل في السنوات الأخيرة كما يأتي ليتزامن مع الطلب المتنامي على «مدرسة الغناء الحلبي» بنتاجها وأجوائها الثرة، وهو طلب لايندرج في معاودة اكتشاف الأصالة الفنية والنهل منها فحسب بل تكمن دوافعه أيضا في محاولة متجددة للتنقيب في منابع شرق «ساحر» غرائبي وخاص. ومن هنا يأتي الاهتمام المتنامي بهذه الموسيقى وأجوائها لدى أوساط غربية ذات ميول استشراقية واضحة وهموم اتنوغرافية فجة.

بدأ من عنوان فيلمه مرورا بتفاصيل عدة متناثرة في نسيج هذا الفيلم يحاول ملص الربط بصريا بين نتاج مدلل الإبداعي وبين تلك الخلفية البيئية المغرقة في خصوصيتها وعراقتها والتي تحتضن هذا النتاج وتراكمه، ولكن الفيلم الذي يرغب أن يكون فنيته عبر عملية الربط تلك يعتمد أساسا على التخفف من الطابع الريبورتاجي عبر الربط الدائم للمقاطع الريبورتاجية (أحاديث مدلل وغناءه ومشاهد حياته اليومية... إلخ) بمرجعيات بصرية ذات طابع استعاري أو ايحائي، المفارقة تكمن في أن الإكثار من تلك المقاربات البصرية لا يخلق تراكما دلاليا خاصا، لأنها لا تتعدى الدور التزييني (التوضيحي في أفضل الأحيان) الذي لا يتقاطع إلا شكليا مع مادة الفيلم الرئيسية مما يحرم هذه المادة ذات الامكانات الوثائقية الثرّة من أن تقول دلالتها عبر تراكم وجودها الخاص. هناك في الفيلم رغبة دائمة لدى المخرج بإضافة مراجع من الخارج ذات طابع تشكيلي - تجميلي أو استعاري لخلق دلالة ما، ولكن تلك الإضافات ترهق الفيلم حارمة إياه في آن من النهل من مادته الوثائقية الأساسية (شخصية مدلل وغناؤه - حياته وبيئته - المدينة/ المكان: حلب).

(إن كثرة اللجوء إلى التجميل عند ملص تخلق نوعا من الزيف البصري الذي يساهم في تسطيح المقول السينمائي لأنه يلغي زاوية النظر إلى المادة الأساسية.

ويمكننا أن نلاحظ عدة نماذج من ذلك الزيف بدأ من الاستخدام الدائم والمقحم للتزيين التلفزيوني عبر تقنيات الكمبيوتر غرافيك التلوينية والتركيبية مرورا بالجماليات والتكوينات المفتعلة (الرمانات في مقدمة اللقطة في بيت مدلل أو مشهد رقص المولوية.... الخ) والاستعارات البصرية الفجة والعتيقة (لقطة المقاربة بين وجه مدلل وجذع الشجرة) إلى ذلك الإقحام الدائم للتشكيلات الخطية والرسوم والمنمنمات في إطار اللقطة (وهناك لقطات ومشاهد عدة تعبر عن مدى فجاجة هذا الإقحام منها تلك التي ينشد فيها مدلل داخل بيته وتحاط صورته بإطار تزييني يذكر بأساليب الإخراج التلفزيوني التوضيحية، كذلك الأمر في لقطات النساء المطلات من الشرفات المدمجة مع رسوم إسلامية تعبر عن نفس الحالة) وكل هذه «الحلول» تدل بدقة على عدم ثقة المخرج بالوجود الحقيقي (البصري- الملموس) لمادته.

إن تلك «الحلول» البصرية وغيرها تتحول إلى عبء حقيقي على مادة الفيلم لأنها تقلص بشكل قسري ومفتعل من إمكاناته الوثائقية الكامنة، فعلى الرغم من أن الفيلم مليء بمقاطع غنائية لمدلل وأحاديث يجريها المعلق - المخرج معه ومع آخرين إلا أن هناك احساسا دائما بأن هذه الأحاديث وتلك المقاطع لا تتراكم لتصنع إشباعا ما حتى على مستوى المعلومة أو التوثيق أوالإمتاع الطربي وهذا عائد إلى تشتت تلك المادة وعدم انتظامها في سياق وإخضاعها الدائم للتزيين والإحالات الخارجية، لذا فإن الفيلم الذي ينتمي رغم التجميلات البرانية إلى الريبورتاج التلفزيوني العادي لا يحقق في آن مهمة الريبورتاج الأساسية في تقديم المادة وسبر جوانبها على الرغم من أن الفيلم مصور بالفيديو وهو بالتالي مصنوع أساسا للعرض التلفزيوني.

ولنا أن نتساءل في الختام عن مدى انتماء هذا الفيلم إلى ذلك النوع المسمى «الأفلام الموصى عليها»، إذ أن الإحساس الدائم لدى مخرجه بوجوب تزيين المادة الأساسية وخوفه الوسواسي من الغرق في الريبوتاجية لايمكن أن يكونا نتاج ثقة بالمادة ورغبة حقيقية في الاشتغال عليها، ولكننا نقع هنا على مفارقة تكمن في أن الأفلام الموصى عليها تصنع عادة لتلبي رغبات من خارج السينما ذاتها وبالتالي فإنه من المحتم على صانعها أن يقدم للموصين - المباشرين وغير المباشرين - ما يشبع نهمهم أو يلبي رغباتهم من مقولات أو معلومات أو متع لاسينمائية أو أغراض ووظائف أخرى (علمية - دعاوية - ايديولوجية... إلخ) تقع على تضاد مع جوهر الفن والإبداع، وقلة هم المبدعون في تاريخ البشرية - منذ اليونان القدماء حتى يومنا - الذين استطاعوا أن يقدموا فنا كبيرا وموصى عليه في آن واحد.

ولكن ملص - وهو المخرج الكبير ذو الرؤية البصرية الخاصة - لم يتمرد على مادته عبرالاشتغال عليها وتقديمها من زاوية نظر مخالفة لما هو منتظر بل فعل العكس تماما إذ أهملها وزينها بمرجعيات ذاتية - تشكيلية - خارجية أعطت في النتيجة إحساسا بزيف الجانب الفني مضافا إلى فقر الجانب الوظيفي متناسيا أن السينما الوثائقية عموما تحمل في طياتها قدرات كامنة شديدة الثراء على القول والدلالة بعيدا عن التشكيل والاستعارة الآتيان من خارج تلك السينما ◆

صبري مدلل في لقطة من الفيلم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في اختراع جديد يمهد إلى أن يشم مشاهدو السينما والتلفزيون روائح مرتبطة بالمشاهد التمثيلية والتخييلية التي تعرض أمامهم، ابتكر مخترع هندي جهازا رقميا يطلق روائح عطرية من الزهور، مع لقطات محددة في الأفلام، والإعلانات أو مع أصوات محددة في تسجيلات الموسيقى التصويرية المصاحبة لأحداث الفيلم.. إنها التقنية الحديثة، لغة العصر، تطبع بصمتها على الفن السابع، هذا الفن الذي لا يملك العقل إلا التعايش معه.

د. نبيل سليم - مصر

ليست آخر صرعات التكنولوجيا..

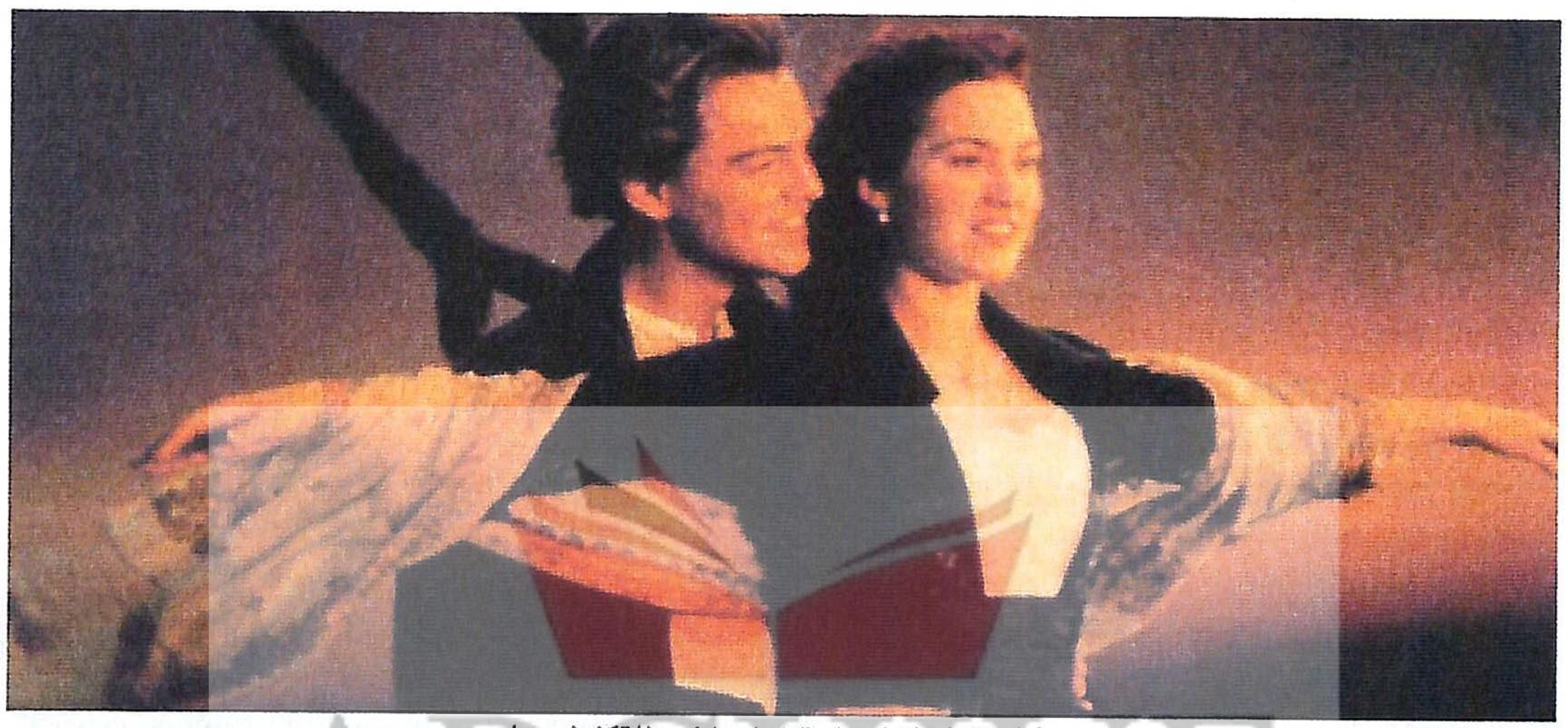
أفلام بالروائح العطرية!

للسينما تأثيراتها الواسعة في عقول ونفوس الناس، هذه التأثيرات لا تحدث فقط من خلال قاعات العرض العامة، فالأفلام تعرض الآن من خلال هذه القاعات بالإضافة إلى القنوات الفضائية والتلفزيونية وشرائط الفيديو والأقراص المدمجة أو أقراص (CD) أو من خلال الشبكة العنكبوتية (الإنترنت)، وغير ذلك من الوسائل التكنولوجية الحديثة والمتاحة للجميع.

وقد أشارت النظريات والدراسات النفسية التي اهتمت بدور الإثارة التي تحدث في المخ، وتأثيرها في السلوك الإنساني، إلى أن الناس يسعون من أجل الحفاظ على مستوى مثالي من الإثارة السيكولوجية أو النشاط الخاص في الجهاز العصبي، ويكون الأكثر إحداثا للارتياح لديهم، وقد ذكر (لورنس) أن حاجات الفرد للاستثارة السيكولوجية تشتمل على ثلاثة أنماط مترابطة الحاجات هي: النمط العام (أو الحاجة إلى التنبيه العام) والنمط الانفعالي، أو الوجداني، (الحاجة إلى الشعور بحس الحال) ثم النمط المعرفي (الحاجة إلى المعلومات).

وأشارت دراسات اتصالية عديدة إلى أن الحاجة للاستثارة والإثارة تلعب دورا كبيرا في الانتباه والتوجه نحو ميديا الاتصال، خاصة السينما والتلفزيون، وفي الاختيار لها أيضا. كما بينت بعض الدراسات التي ألم بها لورنس، وبالمجرين Palmgreen ان الدوافع الأولية التي تدفع الشباب الأصغر سنا (ثماني عشرة سنة تقريبا) للذهاب إلى السينما هي: أن يعرفوا أشياء عن الناس الآخرين والأماكن والثقافات الأخرى، وأن يشعروا بالمتعة أو الترفيه، أو التسلية، وأن يتحكموا في حالتهم المزاجية ويقوموا بتقويمها، وأن يتوحدوا مع الشخصيات الموجودة في الفيلم توحدا مرتبطا بعواطف الحب أو انفعالات الغضب أو الحزن أو الفرح أو الفخر...إلخ.

أما لدى الشباب الأكبر سنا نسبيا (ثلاث وعشرون سنة تقريبا) فقد كانت الدوافع هي التعلم والمعرفة بشكل عام، والتسلية والترفيه والترويح عن النفس والتحكم في المزاج، والبحث عن الهوية الشخصية.



فيلم التايتانيك واستخدام واضح للتكنولوجيا

على أي حال، فإن دافع الذهاب إلى السينما يختلف من فرد إلى آخر ومن عمر إلى آخر، ومن جنس إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى.

وقد كشفت دراسة أجريت في أوائل السبعينيات في مصر عن تفضيل مرتادي السينما الأكثر تعليما، وكذلك الأصغر سنا والشباب، للأفلام الأجنبية بشكل يفوق تفضيلهم للأفلام العربية، وكانت أهم عيوب الأفلام العربية في رأيهم هي التكرار، والنمطية بالنسبة للقصة وضعف مستوى التخييل والإخراج والبعد عن الصدق أو الواقعية، وغير ذلك من المتغيرات، وقد تأكدت هذه النتائج مرة أخرى من دراسة أخرى أجريت خلال التسعينيات، فظهر تفضيل عام للأفلام الأجنبية بشكل يفوق التفضيل للأفلام العربية، وكان هؤلاء أيضا من الشباب الأصغر سنا، لكنهم كانوا أيضا من منخفضي التعليم.

> "استخدام التكنولوجيا في مجال صناعة السينما مثله مثل استخدام التكنولوجيا في أي مجال آخر يتطلب الإمكانات المادية والحرفية العالية للمستخدم، الانتقاء المناسب أو ما يسمى بالتكنودراما"

وعندما ظهرت السينما الجديدة أو سينما الفن - بعد انقضاء زمن الشكل السردي للسينما الكلاسيكية الذي اعتمد على زمن الكرونولوجي - التي تقوم على أساس تداخل الأزمنة، والنهايات المفتوحة، والحيرة، المتاحة (الفردية أو الجماعية)، وإثارة الأسئلة التي لا تقدم الإجابات، مع الاهتمام كذلك بجماليات جديدة هي جماليات الصورة، كما تتمثل وتتجسد من خلال الصورة والضوء واللون والتعبير والحركة، وغير ذلك من عناصر تشكيل الفيلم أو تكوينه، التي تطلبت أيضا ضرورة تكوين جماليات جديدة خاصة بالتلقي والتفضيل الجمالي.

فلقد تطور الانجذاب الجمالي بالنسبة للعديد من الأفلام على نحو مناقض تماما لفكرة التوحد الخاصة بمتعة النظر من خلال التأمل للجميل في ذلك الجالس أو المقيم أو الموجود هناك بعيدا. وكل عروض العجائب والسخرية، والغرائب، والسحر في القرون الماضية، كانت تصاحبها معلومات شارحة لهذه الكائنات العجيبة من البشر، أو الحيوانات أو النباتات، وعلى الشاكلة نفسها تهتم السينما بالعقارب المفترسة، والنمل الكبير، والفيضانات، والزلازل، والجرائم، وأفلام العصابات والقصص البوليسية، والخيال العلمي، والكائنات الغريبة، والحيوانات الضارية، وكل ما من شأنه أن يثير حب الاستطلاع، والخوف، والترقب، والتوتر، والتوجس أولا، ثم التخفف، والراحة والتوازن بعد ذلك.

وتستطيع السينما بعمليات وآلات تجسيم الصوت الحديثة والموسيقى، وكذلك البعد الثالث، المرتبط بتجسيم الصورة وتعميقها، وغير ذلك من المؤثرات، من أجل وضع المشاهد في قلب الأحداث ومعايشته الكاملة لها، حتى أصبح الفيلم - كما أسماه كراكوير Kracouer: «عملا فنيا كليا من المؤثرات، عملا يحاول أن يهاجم كل حاسة من حواسنا باستخدام كل الوسائل الممكنة.

إن هذه الحداثة في التكنيك تصاحبها أيضا عملية استعادة ضمنية للثقافة التقلدية والفن التقليدي، وبعمليات التأمل الجمالي ولحالات الاكتمال التي هي نقيض التفكك الذي يستثير حب الاستطلاع، وأن مظاهر الرعب التي نواجهها على شاشة السينما، تفوق ردود الأفعال الجسمية البسيطة التي توجد لدينا خلال خبرة المشاهدة الفعلية لها، لكنها تماثل العديد من مظاهر الرعب التي قد تواجهنا في شوارع المدن الحديثة، حيث السيارات المندفعة والموت الذي يكاد يطال كل إنسان، وهذه الخبرة الخاصة بالمشاهدة ذات الطبيعة المزدوجة - من حيث إنها تشبه الحياة، لكنها ليست الحياة - تحول الصور الساكنة إلى إيهام متحرك، إيهام تلعب فيه الدهشة والفضول والمعرفة الحقيقية، أدوارا مهمة، ويستمد من خلال ذلك كله ومعه، نوع خاص من المتعة الناتجة عن ذلك التخفف من التوتر الناشئ، وكذلك التراوح بين الصدمة وإثارتها نتيجة الإيهام بالخطر والبهجة وحدوثها نتيجة التخفف من هذه الإثارة، ثم نتيجة للتعرف، على أن الأمر كله مجرد إيهام ممتع، وخيال يوشك أن يكون كاملا.

ومن أجل التعمق في إمتاع المشاهد تم اختراع أو ابتكار جهاز جديد صغير الحجم جدا، يتم إلحاقه بجهاز التلفزيون أو ماكينة عرض الفيلم، أو الكمبيوتر، مهمته إطلاق روائح جميلة، تحمل كل منها رائحة أحد أنواع الزهور حيث يتم شمها من المشاهدين للسينما وترتبط كل رائحة بلقطة معينة أو محددة في كل فيلم

اهتمام السينما بتقديم كل ما هو غريب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو مع أصوات محددة في الموسيقى التصويرية المصاحبة للفيلم، وقد حصل مبتكر هذا الجهاز الرقمي (Digital) على براءة اختراع من الولايات المتحدة الأمريكية، الذي أكد أن أي شركة ستحاول أن تنتج أجهزة مشابهة يجب عليها أولا أن تحصل على موافقته.

فعندما يمتزج الخيال بالحقيقة أمام عينيك ولا يملك عقلك إلا التعايش، ولا تستطيع مشاعرك إلا الانفعال، فتأكد أنك أمام سينما حقيقية، تركت التكنولوجيا عليها بصمة واضحة، فإلى أي مدى نجحت لغة العصر في اقتحام السينما؟ وإلى أي حد استفاد الفن السابع منها؟

إذا كانت السينما فن وصناعة وتجارة، فإن هدفها الرئيس هو وصول المتفرج إلى مستوى عال من الإمتاع والاقتناع والمعايشة لأحداث الفيلم، وهذا ما تسهله التكنولوجيا، ومن ثم كانت مطلبا مهما من متطلبات صناعة السينما، حيث تلازم تطور هذا الفن مع تطور التقنيات والأدوات المستخدمة منذ الاكتشاف الأول لكيفية عمل لقطة سينمائية من تتابع صورة بعد صورة، ثم لقطة بعد لقطة، ليتكون فيلما صامتا ثم كتابة النص، ثم تركيب موسيقى تعبر عن المشاهد، ثم تطوير عدسات تقرب البعيد، وتبعد القريب، ثم تحديث شاشات العرض وحجم الفيلم وتعدد أنواعه في السينما (سكوب والدائرية).

وقد تطورت إلى مرحلة أخرى حاول فيها صناع السينما التأثير في جميع حواس المشاهد فاستخدمت تقنيات توزيع الصوت التي تساعد المتفرج على سماع صوت الزلزال والرعد والرياح...إلخ. بشكل مجسم يقترب كثيرا من الحقيقة، بل الأكثر من ذلك هو إحساسه بالحركة واختلافها فيما إذا كان راكبا لسيارة أو قطار أو طائرة أو سفينة إلى أن وصلنا لتفاصيل أعمق في استخدام حاسة أخرى مثل الشم.

فعندما تقدم بطلة الفيلم زهرة جميلة للبطل مصحوبة بكلمة (أحبك) سيشم المشاهد رائحة تلك الزهرة، إلا أنه بقيت مشكلة في كيفية التحكم أو منع هذه الرائحة التي ستنتشر ويصعب السيطرة عليها بعد انتهاء المشهد الذي يستمر عادة لبضع ثوان على الشاشة! ومن ناحية أخرى لا يمكننا أن نغفل الدور الكبير للتكنولوجيا في إحداث الخدع السينمائية التي جعلت المشاهد يصدق وقائع الفيلم وأحداثه مثل حديقة الديناصورات العملاقة أو أفلام والت ديزني، حتى أن شخصية وهمية مثل (ميكي ماوس) تحصل على ثلاث جوائز أوسكار، بينما هناك فنانون كبار يعيشون عمرهم الطويل دون الحصول على جائزة أوسكار واحدة.

ومن القضايا التي أثير حولها الجدل، قضية تلوين الأفلام السينمائية ذات اللونين الأبيض والأسود، وكان الاعتراض هو أن المشاهد ذو خيال أخصب مما ستصنعه التكنولوجيا ومن ثم لم يقبل الشكل الجديد لفيلم سبق أن لونه خياله، كما أن هناك إمكانية أخرى تكفلها التكنولوجيا تتلخص في إخراج نص بأسلوب مخرج معين، أي أنك يمكن أن تخرج أي قصة بأسلوب (ديفيد لي) أو (يوسف شاهين) دون أن يكون هذا المخرج موجودا أصلا، بل الأكثر من ذلك أن يكون أبطال الفيلم هم يوسف وهبي وعبدالحليم حافظ، وأم كلثوم، وسيد درويش، أو أنك تشاهد فيلما مثل (الخطايا) لكن بطولة مارلين مونرو وعبدالحليم حافظ... بالضبط كما حدث في فيلم (عصفور من الشرق) حين جلس الكاتب الراحل توفيق الحكيم ليلقي محاضرة للممثلة آثار الحكيم، كل ذلك ما كنا نفكر فيه لولا التكنولوجيا التي قد تزيد من التفاصيل لقصة بسيطة مثل (تيتانيك) حتى تجعل المشاهد ينفعل ويصدق حتى لو كانت أمواج البحر مجرد رسومات والسفينة التي تبدو عملاقة مجرد نموذج مصنوع، صبغته التكنولوجيا بلون الحقيقة فضخمت من حجم نجاح الفيلم.

إن التكنولوجيا لها تأثير إيجابي جدا خاصة في صناعة السينما، فالكاميرا القديمة لم تكن تملك إمكانات كاميرا مثل تلك المستخدمة في فيلم (شورت وفانلة وكاب) مثلا والتي أعطت الإحساس بأن التصوير يتم من خلال الطائرة، بينما هو يتم بواسطة كاميرا تعمل بالريموت كنترول، أو فيلم (الناظر) الذي استخدم فيه الجرافيك بشكل كبير... وهناك بعض المشاهد في الأفلام تجد فيها ثلاثين ألف كومبارس في لقطة واحدة، فلم يكن هذا ممكنا من دون تكنولوجيا السينما التي تكفل سهولة التنفيذ.

المهم إذن هو الاستخدام المناسب للتكنولوجيا دون إقحام أو استعراض قدرات ليس لها داع، خاصة أن لدينا كوادر قادرة على استخدام التكنولوجيا الحديثة بشكل جيد، إلا أن السوق العربية والمصرية غير قادرة على استيعاب الأفلام ذات الإنتاج الضخم وخاصة أفلام الخيال العلمي ولذا يخشى المنتجون الإقدام على مثل هذه النوعيات من الأفلام، ولعل السبب الرئيس وراء ذلك التفكير الأحادي، هو غياب التفكير الجماعي، حيث إن سيطرة التكنولوجيا على السينما في الفترة الأخيرة واضحة جدا، وحيث أصبح الإبهار التقني هو العنصر الأساسي في الأفلام، ويعتبر مطلبا مهما من متطلبات جمهور السينما الذي عادة ما يتكون من الشباب الذي يتوارى الفكر أو النظرة الاجتماعية أو الإنسانية الفلسفية بعيدا عن أولوياته، وهذا ما يدركه جيدا صناع السينما ومن ثم تكون تكنولوجيا السينما سلاحا ذا حدين، ويتجلى ذلك في فرض التكنولوجيا لشكل معين على صناعة الفيلم وهو ما يعرف بسينما المخرج، وفيها المخرج هو كل شيء في الفيلم، فهو الذي يتخيل ويركب الحيل السينمائية، مما يكون له أكبر الأثر في تواري الفكر السينمائي الجماعي خلف الاستخدام المفرط للتكنولوجيا.

إن التكنولوجيا أيضا هي التي مكنت الكثير من الممثلين والممثلات من الغناء في الأفلام بعد أن كان على المخرج أن يستعين بـ (دوبلاج) ذي صوت جميل إذا أراد للبطل أن يغني، مما جعلنا نستمع إلى أصوات رديئة على الرغم من مرورها بالعديد من الفلاتر ووسائل التقنية الحديثة.

فمن المهم إذن، استخدام تكنولوجيات السينما استخداما مناسبا، فقد كان هناك اعتراض من بعض المخرجين على السينما (سكوب) ثم اتضح لهم أنها مناسبة تماما عندما توظف فنيا بشكل جيد في الأفلام الحربية والتاريخية، كذلك اعترض شارلي شابلن في البداية على تكنولوجيا استخدام الصوت ثم ما لبث أن أدرك أنه باستخدامها يكون أكثر قدرة على توصيل أفكاره، ومما لا شك فيه أن التكنولوجيا في النهاية تكفل المزيد من التنوع والتغيير وهما ضالة المشاهد دوما.

إن التكنولوجيا في العصر الحديث شيء مبهر حقيقة ونتمنى وجوده في بلداننا العربية بشكل أكبر، ولكنها عادة ما تتطلب ميزانية ضخمة وتلك لا تتوافر للأفلام ذات السوق المحدودة، كالأفلام المصرية والعربية عامة مما يجعل مخرجينا الذين تعلموا الإخراج لا يقومون باستخدام التكنولوجيا الحديثة الموجودة في الغرب والولايات المتحدة، ومما يجعلهم غير قادرين على الإبداع، لعدم توافر الإمكانات اللازمة، فنحن نعيش الآن عصر انحدار السينما العربية بشكل مذري.

فإذا أردنا سينما جيدة علينا أن نوفر إمكانات تكنولوجية ودراسات جادة وعلم حقيقي يسمى علم الدراسات التكنولوجية السينمائية. وإلا سيكون استخدامنا للتكنولوجيا هو استخداما سطحيا سخيفا يدعو للسخرية والاستهزاء.

إن فن السينما هو صناعة وتجارة أيضا في الوقت نفسه، فالأفلام التي نجحت مثل (الأرنب روجرز) و(حديقة الديناصورات) ما كان سيكتب لهما كل هذا النجاح لولا استخدام التكنولوجيا التي كفلت المتعة للعديد من المشاهدين والأطفال منهم.

وهكذا يتضح أن استخدام التكنولوجيا في مجال صناعة السينما مثله مثل استخدام التكنولوجيا في أي مجال آخر يتطلب الإمكانات المادية والحرفية العالية للمستخدم، وأيضا الانتقاء المناسب أو ما يسمى بالتكنودراما ◆

”إذا أردنا سينما جيدة علينا أن نوفر إمكانات تكنولوجية ودراسات جادة وعلما حقيقيا يسمى علم الدراسات التكنولوجية السينمائية وإلا سيكون استخدامنا للتكنولوجيا هو استخداما سطحيا عابراً وغير مؤثر“

السينما: المزج بين الحقيقة والخيال

حرب النجوم كان الاكثر تفضيلاً في أواخر السبعينيات

www.usafilmfestival.com

موقع سينمائي يختص بعرض أهم أفلام القمة الامريكية ومتابعة للأحداث السينمائية العالمية والمهرجانات.

حين نقرر بإرادتنا، أو بإرادة العالم - منذ عرف فن المسرح - أنه حياة أو صورة عنها، فإن كل عرض مسرحي على اختلاف جنسيته وفكرته وممثليه وأماكن طرحه - هو شكل مصغر للبيئة والمجتمع الذي خرج منه برغم عالمية لغة المسرح التي تجعل عشاقه يفهمونه حتى لو كان آتيا من بلاد الواق واق، ولو كان يعاني من إشكاليات في أسلوب التقديم والحكاية التي يطرحها أو الاتجاهات التي يمثلها، وهذه الإشكاليات تبدو بشكل واضح في المسرح الفلسطيني المعاصر الذي انعكست عليه القضية الفلسطينية بأبعادها السياسية المعقدة منذ النكبة عام ١٩٤٨.

ماذا يقدم الفلسطينيون في مسرحياتهم؟ وهل مواضيع فلسطينيي ١٩٤٨ تختلف عن مواضيع فلسطينيي غزة وأراضي السلطة الوطنية، وعن تلك التي يطرحها المسرحيون الفلسطينيون في الأردن، وأيضا عن أي من الأعمال المسرحية الفلسطينية المقدمة على مسارح الدول العربية والعالم شرقا وغربا؟!

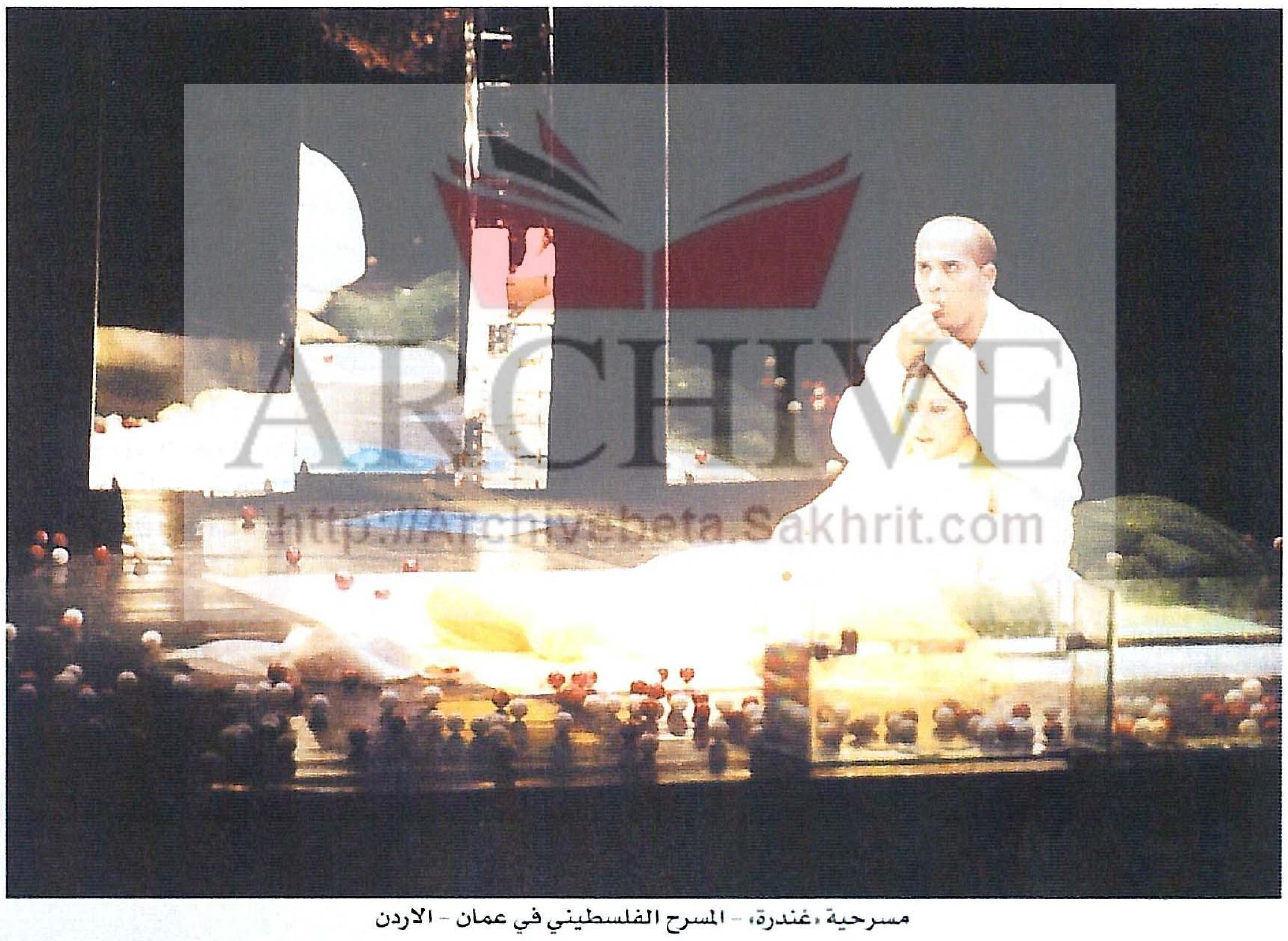
ريم الخوري - سورية

يقاوم على الأرض والخشبة.. مدافعاً عن فهمه للحياة

المسرح الفلسطيني المقهور في الداخل

يقول عدنان أبو عمشة في بحث قدمه للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ضمن إطار مؤتمر المسرح في الوطن العربي الذي عقد في دمشق يونيو ١٩٧٣: على الرغم من عدم تشجيع سلطات الانتداب البريطاني للمسرح الفلسطيني المحلي وتفضيلها المسرحيات المترجمة إلى العربية من المسرح العالمي فإن هذا لم يمنع قيام كتاب مسرحيين فلسطينيين قدموا عددا لا بأس به من المسرحيات طبع منه القليل وبخاصة ما كتبه نصري الجوزي، ولم يكن المسرح الفلسطيني يبدأ حتى ووجه بالصدمة العنيفة التي ذهبت به بددا ألا وهي صدمة استلاب فلسطين من قبل الصهيونية العالمية المدعومة بنفوذ وأهوال ومخططات الإمبريالية العالمية. على هذا تشتت شمل فناني المسرح الفلسطيني وهاجر معظمهم إلى الأردن حيث بدأوا نشاطا مسرحيا فلسطينيا هناك ومن آثر منهم البقاء فوق الأرض السليبة فقد سكتوا مدة من الزمن ثم عاودوا نشاطهم مؤيدين بكثير من العناصر اليهودية التي تهوى تمثيل المسرح العربي والتي قدمت من بلاد عربية مثل مصر والعراق وعلى هذا تكوّن مسرح عربي من أبرز سماته تعاون فنانين مسرحيين عرب ومسرحيين يهود ينطقون بالعربية.

قبل النكبة عام ١٩٤٨ كان عدد الفرق المسرحية في القدس وحدها يربو على ثلاثين فرقة مسرحية ولكنها كانت فرقا ضعيفة مع أنه عمل إلى جوارها كتاب غزيرو الإنتاج على رأسهم «جميل بحري» الذي كتب مسرحيات «الوطن المحبوب ١٩٢٣»، «الخائن ١٩٢٤»، «سجين القصر ١٩٢٧» وغيرها إلى جانب نصري الجوزي وله مسرحيات «العدل أساس الملك ١٩٥٦» و«ذكاء القاضي»، و«صور من الماضي»، و«تراث الآباء»، وهاتان الأخيرتان موجهتان تحديدا للأطفال بهدف الدعاية ضد بيع أراضي فلسطين لليهود. هذه المسرحيات وكثير غيرها كانت بكاملها تدعو للعمل العربي الموحد ضد نشاط اليهود في فلسطين.



مسرحية «غندرة» - المسرح الفلسطيني في عمان - الاردن

وعلى الرغم من صرامة رقابة سلطات الاحتلال البريطاني التي كانت توجه أقسى معاملاتها ضد المسرحيات السياسية المطبوعة، إلا أن المسرح الفلسطيني عرف بشكل واسع ونشط في تلك الآونة. ولعبت المسرحية السياسية الفلسطينية دورا مهما في تفجير أحزان الناس وتنبيههم إلى مآسيهم وخرجت في فترة ما بين الحربين مسرحيات تحارب الصهيونية وتحض على عدم بيع الأراضي لليهود وصرف بعض الكتّاب همه الأول للكتابة المسرحية الموجهة ضد النفوذ الأجنبي وتدخله في شؤون العرب الداخلية.

مع قيام الثورة الفلسطينية تطلع الثوار إلى إعادة النشاطات الثقافية والفنية التي أهدرت طوال سنوات النكبة فقامت بمبادرة من حركة التحرير الوطني الفلسطيني - جمعية المسرح العربي الفلسطيني العام ١٩٦٦ واتخذت من دمشق مقرا لها وحددت هذه الجمعية لنفسها أهدافا واضحة هي التوعية بالقضية الفلسطينية وعرض تجارب الثورة الفلسطينية النضالية على المسرح وإحياء التراث الثقافي الفلسطيني ولبلوغ هذه الأهداف تكونت فرق للتمثيل المسرحي زارت عواصم البلاد العربية وقدمت عروضها على مسارحها واتجهت الجمعية أيضا إلى ضم شتات الموسيقيين الفلسطينيين في فرقة قدمت حفلات على مسارح دمشق تخللتها أغان فلسطينية وأناشيد ثورية وعروض أزياء شعبية فلسطينية كما أسهمت جمعية المسرح العربي الفلسطيني في تكوين نواة لفرقة فنون شعبية من أجل إحياء التراث الشعبي وحمايته من الضياع وتبنت حركة فتح هذه الفرقة ودفعت تكاليف إدارتها وزودتها بما يلزم من مدربين.

من المسرحيات التي قدمتها الجمعية على خشبات مسارح العواصم العربية، «شعب لن يموت» تأليف فتى الثورة وإخراج صبري سندس «الطريق» إخراج وتأليف نصر سمة، «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران (يونيو)» سعد الله ونوس وعلاء الدين كوكش وجميع هذا المسرحيات مثل سابقاتها كانت عبر الحصة التي قدمتها لتعمل على لفت الأنظار إلى ضرورة تشكيل فرق للفنون الشعبية الفلسطينية على مستوى رفيع تستطيع التصدي للفرقة الإسرائيلية التي تسرق تراث الشعب الفلسطيني وتقدمه في عواصم العالم على أنه فن شعبي «إسرائيلي» وذلك كي تدعم مزاعمها في أصالة وجود اليهود في فلسطين.

من المسرحيات التي تعتبر علامة في المسرح الفلسطيني بعد النكبة ما كتبه سميح القاسم الذي يقول عنه الدكتور الراعي في كتابه: الشاعر المناضل سميح القاسم الذي يعيش في سجون إسرائيل الصغرى وتارة في سجنها الأكبر كتب مسرحية نضالية اسمها «قرقاش» تدور أحداثها في كل زمان ومكان وأشخاصها كثيرون، استخدم فيها شعرا سهلا معتمدا على الأوبريت».. أما معين بسيسو فكتب «ثورة الزنج»، وسهيل إدريس «زهرة الدم»، وهاشم رستم «السفرال»، أما غسان كنفاني فكان من أوائل الذين كتبوا في غير موضع عن القضية الفلسطينية كما في مسرحيته «الباب» التي تصور صراع الإنسان ضد الآلهة.

يقول جورج إبراهيم مدير فرقة القصبة المسرحية وهي من أعرق الفرق العاملة في القدس حتى اليوم: ارتياد دور السينما والمسارح كجزء من الحياة الاجتماعية ليس تقليدا يوميا أو أسبوعيا أو حتى موسميا بالنسبة للعربي عموما، فكيف الحال بالنسبة للفلسطيني الذي لا يستطيع العيش بصورة طبيعية في ظل الاحتلال؟!

التلفزيون في القدس خرب حياة الناس وتفكيرهم، لم يعد لديهم رغبة بحضور المسرح أو تشجيعه مادام يأتيهم عبر التلفاز إلى بيوتهم، بغض النظر عن سويته التي أدت مع مرور الوقت إلى تراجع في الحياة الثقافية الفلسطينية منذ أيام الانتفاضة الأولى حتى مجيء السلطة الوطنية التي لا تملك اليوم أي مخططات مسرحية أو ثقافية لعدم قدرتها على إنشاء مؤسسات تقوم بهذه المهمة.

إضافة إلى أن المراكز الثقافية الحالية تعاني من ضعف التقنيات والإمكانات الفنية والبشرية والتقنية، وحين تستطيع هذه السلطة أن تدعم وتطور تلك المراكز بصورة جدية تكون قد بدأت بخطوة إيجابية لرفع سوية الوضع الثقافي الفلسطيني.

وبالنسبة لمسرح القصبة فالأمر يختلف كونه مؤسسة مسرحية وثقافية مستقلة تأسست في القدس العام ١٩٧٠ لاستيعاب نشاطات الحركة الثقافية الفلسطينية بشكل عام، والحركة المسرحية على وجه الخصوص، حيث يوفر المسرح مكانا للتمارين والعروض، وغيرها من الفعاليات الثقافية والفنية.

حظي مسرح الطفل بأولوية كبيرة من منطلق أهميته التربوية في زيادة وعي الأطفال وتنشيط خيالهم وقدراتهم على التعبير، لذلك تنتج (القصبة) ثلاث مسرحيات للأطفال في السنة، إضافة إلى التمارين المسرحية الخاصة بهم على مدار العام.

على مدى سنوات أنتج المسرح ٥٦ مسرحية عالمية ومحلية خرجت بعضها من خشبة المسرح التقليدية لتعرض في قاعات المدارس والمخيمات وساحات القرى والمدن الصغيرة. وللمسرح مشاركات واسعة في المهرجانات الدولية والعربية كمهرجان قرطاج وأيام عمان والرباط، وأفينيون الدولي وزيوريخ ولندن وغيرها، ومن خلالها حاز ممثلو (القصبة) عددا من الجوائز المهمة، كجائزة أحسن تمثيل لمسرحية (رمزي أبو المجد) في قرطاج ١٩٩٥، وجائزة أفضل تمثيل لطاقم مسرحية الأطفال (القزم وبنت الطحان) في مهرجان مسرحيات الأطفال بحيفا،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومنحته السلطة الوطنية الفلسطينية جائزة المسرح عام ١٩٩٦. كما منح ممثلها - الأكثر تألقا - محمد البكري جائزة فلسطين للتمثيل عام ١٩٩٨.

غيرت الفرقة اسمها من عام ١٩٧٠ حتى ١٩٨٩ أربع مرات، في البداية سجلت تحت اسم فرقة الفنون المسرحية، بموجب قانون الجمعيات العثمانية في فلسطين وكانت تهتم بشكل رئيس بمسرح الطفل مع تقديم مسرحيات الكبار أيضا، وفي العام ١٩٨٤ ألغت السلطات القانون الذي أسست الفرقة على أساسه فغيرت اسمها ومضمون أعمالها وصارت (مسرح الشوك)، واتجهت موضوعاتها إلى الواقعية الانتقادية الاجتماعية، في العام ١٩٨٦ تغير اتجاهها مرة أخرى وتحولت إلى مسرح الورشة الفنية الذي بدأ يعمل على تطوير عمله وأدائه بحيث يواكب الحياة اليومية لسكان فلسطين المحتلة، وأخيرا عرفت (القصبة) باسمها في عام ١٩٨٩ واتخذت مقرها الرسمي في القدس وبدأت تؤكد خصوصيتها من خلال تجارب مسرحية نابعة من التجارب الشخصية والفلسطينية، ولعب الاحتلال الإسرائيلي دورا في خلق خصوصية لهذا المسرح الذي بدأ يتحول إلى شكل من أشكال المقاومة عبر المواضيع التي يطرحها وتناقش أزمة الحياة الاجتماعية والسياسية للمواطنين العرب خاصة الذين ظلوا في أراضيهم عام ١٩٤٨ وفرضت عليهم جوزات السفر والهويات الإسرائيلية. ومشكلة عرب ١٩٤٨ مع بعض الدول العربية عانتها الفرقة ممثلة بفنانها وأحد أركانها - محمد البكري - بطل «العذراء والموت» «رمزي أبو المجدي»، «المهاجر» «المتشائل»، حين ذهبت الفرقة لأيام عمان المسرحية ١٩٩٩ فاتهم المهرجان بالتطبيع مع إسرائيل بسببها - ولأسباب أخرى وقامت الدنيا على رأس المهرجان ومنظميه وبدأت حرب البيانات بين المهرجان ولجنة مكافحة التطبيع الأردنية، ويومها قال البكري ردا على الاتهام: «في المسرح أريد التجرد من السياسة (القذرة) والكلام كبني آدم وانسان، والمسرح يفقد خصوصيته حين يتحول إلى منبر لمناقشة قضايا سياسية، وطرح شعارات جافة ومكرورة، قصتي أطرحها بإنسانيتها، بجمالها وقسوتها وليس بسياسيتها، هكذا تصل إلى الناس وتنطلق في أخيلتهم، أما حين أسقط عليها فكرا سياسيا فإن المسألة تتحول إلى (زفت)؟! هل أحاسب لأني بقيت في أرضي ، وأمنع من الدخول إلى أي دولة عربية بسبب حملي جواز سفر لم يكن لي الخيار في رفضه أو قبوله؟ هل على كل من (هب ودب) أن يشكك في وطنيتي وإخلاصي لفلسطين فقط لكوني أحمل جواز سفر إسرائيليا، هل بسبب ورقة أحرم من الجلوس لتناول القهوة في أي شارع بأي عاصمة عربية..؟!

«المهاجر» - فرقة «القصبة» المقدسية

تعمل في القدس فرق أخرى تأسست في وقت لاحق لمسرح القصبة وبمشاركة مؤسسات أوروبية تدعم الأنشطة الثقافية لدول العالم الثالث، مثل فرقة عشتار المسرحية التي قدمت مؤخرا مسرحية «مسك الغزال» عن نص للكاتبة اللبنانية حنان الشيخ وإخراج السويسري بيتر بلاشلار، وبالتعاون مع مسرح مارلام السويسري الذي يدعم وينتج أعمالا مسرحية تطرح هموم اللجوء السياسي، وفقدان الثقافات الوطنية والهوية القومية والعنصرية، ويعمل المسرح في عدة بلدان في جنوب شرق آسيا والشرق الأوسط وروسيا ويهتم بالممثلين الذين يعيشون في المنافي على الخصوص.أنتجت الفرقة مسرحية «الشهداء يعودون» للمخرج سامي حجازي الذي أعدها عن قصة الطاهر وطار التي تحمل عنوان «الشهداء يعودون هذا الأسبوع» وحازت المسرحية جائزة أفضل ممثلة لـ «إيمان عون» في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي عام ١٩٩٦ وجائزة العرض العربي المميز في المهرجان ذاته.

وعشتار فرقة مسرحية أنشأت في القدس عام ١٩٩١ لتضع أول برنامج تدريبي منهجي للمسرح في فلسطين، وتهتم الفرقة بجيل الشباب وتدريبهم ليقوموا بدورهم بتعليم الدراما في المدارس بغية تحويل المسرح إلى حاجة وضرورة لدى الجمهور الفلسطيني في مواقعه المختلفة وبمستوياته الثقافية المتنوعة. وتتواصل الفرقة مع الحركة المسرحية عربيا وعالميا عبر المشاركة في التظاهرات المسرحية وتنظيم ورش مسرحية متخصصة وإنتاج مسرحيات مشتركة لتأكيد حضور المسرح الفلسطيني ودعمه وتطويره.

اعتمدت عشتار المسرح المنبري منذ عام ١٩٩٧ بهدف التوعية الجماهيرية عبر طرح قضايا اجتماعية ساخنة مثل التعامل مع المعاقين وعمالة الأطفال والزواج المبكر والديمقراطية والتحرشات الجنسية وتناقش هذه المواضيع من خلال أسلوب منبري غير خطابي يعتمد استيعاب الجمهور وتعامله معه كجزء من اهتمامه وتفكيره وهذا الشكل من المسرح يحتاج إلى نوع من البحث الميداني الذي يهدف إلى التعرف على أبعاد مشكلة تخص المجتمع ثم تجري صياغتها في عرض مسرحي يتخذ شكل لعبة مسرحية ويتدخل الجمهور في مناقشة التفاصيل من ناحية الأحداث. وكان أول من مارسه المخرج البرازيلي أوغيستو بوال تطبيقا لنظريته حول مسرح المضطهدين.

في بداياتها، نشأت معظم فرق المسرح في القدس من خلال مجموعة ممثلين هواة للمسرح، ومهتمين به من مخرجين ومعدين، وتقنيي إضاءة وصوت وديكور وموسيقى، وفيما بعد تطورت هذه المجموعات لتتحول إلى مؤسسات مسرحية ثقافية متكاملة مثل «مؤسسة يوم المسرح» في القدس التي قدمت بالاشتراك مع مسرح عناد في بيت لحم مسرحية (جسر إلى الأبد) عن نص إذاعي كتبه غسان كنفاني للإذاعة منذ ثلاثين عاما واشتغلت عليه الفرقة لتحوله إلى عمل مسرحي عرض في المناطق الفلسطينية المختلفة على مدى عامين.

رائدة غزال وخالد المصو في مشهد من «جسر إلى الأبد» - فلسطين

ولمسرح «عناد» قصة معاناة» طويلة تحكيها الفنانة رائدة غزالة التي تقول «التقينا مجموعة هواة للمسرح من الطلبة الثانويين واشتغلنا في العام ١٩٨٧ - ١٩٨٨، كنا نمثل، وعملنا مسرحية إلى أن اندلعت الانتفاضة فلم يعد العمل سهلا، أثناءها.

اخترنا اسم «عناد» لكثرة ما واجهتنا الصعوبات كشباب، لكن الدافع الداخلي ساهم في سعينا للاستمرار في الفن، ومنذ ذلك اليوم ونحن نعاند. وصرنا نعمل معا في الفرق المحلية (عشتار، الحكواتي، الرحالة)، وكنا نتساءل في لقاءاتنا لماذا لم نعد تقف على الخشبة؟ في عام ١٩٩٦، أغلقت مناطق ١٩٦٧ فكانت فرصتنا لنستعيد الحوار من جديد حول «عناد» خاصة أنني وخالد نعيش في منطقة واحدة (بيت جالا)، توجه خالد للاهتمام بالطفل ومسرحه، واتجهت للإخراج والكتابة المحلية وكانت باكورة أعمالنا مسرحية (جسر إلى الأبد) بعد أن بحثنا طويلا عن نص مسرحي فلسطيني أو عربي لنقدمه للجمهور الفلسطيني خاصة جيل الشباب الذين لم يتعرفوا على المسرح بسبب الأوضاع السياسية العاصفة التي مرت بها بلادنا.

وتقول رائدة عن المرأة الفلسطينية الممثلة والمخرجة في الوسط الثقافي في القدس: وجود المرأة قليل نسبيا لكننا الآن اختلفنا لم نعد نحن الذين كنا سابقا، صار لدينا اهتمام مهني - غير العاطفي - بالفن والمسرح على الخصوص. بدأنا نتفرغ كليا له ونشعر بمسؤولية نحوه أكبر من السابق. وضعنا - كنساء ورجال - في القدس يتطور أحيانا بطريقة غير طبيعية مما يجعلنا نعيش صراعا حقيقيا لإثبات ذواتنا والاستمرار على الخشبة، المسرح سلاحنا الوحيد - أو على الأقل - سلاحي الوحيد للدفاع عن وجودي ومصيري لأتغير وأستطيع تغيير المحيط حولي.

تدور معظم القضايا التي يطرحها المسرح الفلسطيني حول مقاومة الاحتلال والأرض، البحث عن الذات والهوية، الذكريات، الهجرة والتهجير والضياع وأحلام العودة، وهذه موضوعات لا تخص العاملين بالمسرح في الداخل وحسب بل نراها تطرح من قبل أولئك الذين هاجروا إلى أماكن أخرى لا يربطهم بها سوى المكان كجغرافيا وسواء كانت نصوص المسرحيات مأخوذة من أعمال مسرحية عالمية أو مكتوبة من قبل الفرق التي تقدمها، فإن التيمات التي تحدثنا عنها هي الخيط الرئيس الذي يربط أعمال تلك الفرق ببعضها.

يقول الفنان محمد البكري فيما يتعلق بأطروحات المسرح الفلسطيني اليوم: «أستطيع اعتبار كل المواضيع التي

تمس وجداننا ووجودنا أولوية. لقد جئنا من ألم واحد اسمه ١٩٤٨ هذه المناطق هي أساس ألمنا ووجعنا وكل ما يطرح عبر مسرح القصبة أو أي مسرح فلسطيني حاليا عنها هو للتأكيد بأن المسرح ليس مخزنا لتراكم الإفرازات السياسية والاجتماعية فقط لكنه وسيلة تعبير عن مواقفنا من هذه القضايا ذات الخصوصية.

فعبر مسيرته - ثلاثين عاما - قدم مسرح القصبة أعمالا لكتاب عرب كتوفيق الحكيم «شمس النهار - مصير صرصار - أشواك السلام» ولألفرد فرج «حلاق البلد»، وعلي سالم «الرجل يلي ضحك على الملائكة» وجان بول سارتر «موتى بلا قبور» وشكسبير «روميو وجولييت» وأثارت هذه المسرحية تحديدا ضجة كبيرة لأنها أنتجت وأخرجت بالتعاون مع «إسرائيليين» حين كانت حمى السلام مع «إسرائيل» تجتاح المنطقة. عرض مسرح القصبة أيضا مسرحية لصموئيل بيكيت وغير عنوانها لتقدم بصبغة فلسطينية جديدة هي مسرحية (فرجة سور سالم) المأخوذة عن «في انتظار غودو» لبيكيت، وكما في مسرحية «العذراء والموت» لأرئيل دورفمان وتدور المسرحية حول معاناة امرأة فلسطينية تُدعى ليلى كانت فردا في خلية مقاومة ثورية، اعتقلت واغتصبت من قبل عميل فلسطيني لسلطات الاحتلال الإسرائيلي يدعي الدكتور نبيل، يسبب هذا الأمر عقدة شخصية لليلى تدفعها الرغبة الجامحة بالانتقام حين تحدث المواجهة بينها وبين الدكتور نبيل بوجود زوجها جواد رئيس لجنة التحقيقات في قضايا المعتقلين والشهداء بعد توقيع معاهدة السلام، ينكر الدكتور في بداية الأمر اتهام ليلى لكنه يعترف بفعلته فيما بعد محاولا تبرير ذلك بأنه أراد التخفيف من معاناة المعتقلين في بادئ الأمر لكنه سرعان ما أدمن مشاهدة العنف والمشاركة فيه، والعرض يقدم معالجة درامية لإشكاليه تعايش الثوري مع واقع السلام، ومع العملاء الفلسطينيين.

أثار العرض مشكلة بين الفلسطينيين - أفرادا ونقادا - لأنهم اعتبروا أن المسرحية حولت المشكلة بين الفلسطينيين واليهود إلى مشكلة بين الفلسطينيين أنفسهم عملاء ومعتدى عليهم.

البحث عن الذات ومشكلات الانسجام مع المجتمع وتعقيداته والإجابة عن سؤال من أكون وما هي هويتي، وهذه مسألة على تماس مباشر وفي غاية الحساسية سواء للفلسطينيين في الداخل أو الخارج قدمها المسرح الفلسطيني في معظم أعمال مؤسسة يوم المسرح... ففي مسرحية (عيد قنديل) يتوجه ممثلها الوحيد (عامر خليل) للاستفادة من مسرح الحكواتي العربي ليقدم مونودراما تدور حول سؤال وجهه إليه طفله في منتصف الليل: (بابا.. مين أنا؟)، وعبر المسرحية يمثل قنديل دور الولد والأب والأم وجندي الاحتلال والجدة، ومن خلال الحكايات الشعبية التراثية والأغنيات الفولكلورية يقدم لنا حياة يوم كامل لإنسان من فلسطيني الداخل، يحزن ويفرح ويضرب ويقاتل. وفي النهاية يسأل عن سبب وجوده هناك وسبب وجوده أصلا على الأرض.

حول هذه الفكرة أيضا: التوق لمعرفة من نكون وماذا نريد من الحياة ومن أنفسنا، قدمت المؤسسة مسرحية (منطق الطير) عن ملحمة شعرية للمتصوف الإسلامي فريد الدين العطار وأخرجها فرانسوا أبو سالم - أحد أهم المخرجين المقدسيين - لمجموعة من الشباب المتدربين، ومعظمهم - من غزة -، وبغض النظر عن أهمية الملحمة وعمقها الفلسفي والأدبي الذي لم يصل كما يجب للجمهور، إلا أن شباب يوم المسرح عملوا جهودا تحسب لهم مقارنة بخبرتهم ومدة تدريبهم القصيرة نسبيا، وهم يعملون الآن ليشكلوا فرقة مسرحية تجريبية ستقدم أعمالا متميزة - كما يعدون - على الرغم من الظروف السياسية التي تلقي بظلالها الثقيلة عليهم وعلى عملهم.

يشترك كل من عرضي «جسر إلى الأبد» و «أبو عرب في خانة اليك» التي قدمها مسرح البيادر في غزة، ومونودراما «المتشائل» لمحمد البكري، بكونها تتحدث جميعا عن الفلسطيني المقهور المصاب بمخاوف من شتى الأنواع: الخوف من سلطة الاحتلال من سلطة الدولة، من سلطة العائلة، من سلطة التقاليد الموروثة الموضوعة على رقبته والتي يسعى دائما إلى التخلص منها باحثا في ذكرياته الماضية عن أمل لمستقبل أفضل.

البطل في «أبو عرب في خانة اليك» يحدثنا عن غزة مدينته، عن حكاية أمه التي عادت إلى قريتها لتجدها مستوية بسطح الأرض بعد أن دمرها المحتلون، لكن أمل تلك الأم يتجدد وتمسح دموعها حين تجد اسمها مازال محفورا مع زوجها - والد أبو عرب - على شجرة الجميزة الوحيدة التي نجت من الخراب.

في «جسر إلى الأبد» هناك أمل بإعادة الحياة لشخصية معقدة ومرتبكة من خلال شخصية أخرى أكثر تفاؤلا وإصرارا على الجمال القادم للحياة.

في الحكايتين «جسر إلى الأبد» و «أبو عرب» صيغ الحوار باللهجة الفلسطينية المحكية لتكون أكثر مصداقية وتواصلا مع المتلقي، وهذه واحدة من أهداف المسرح الفلسطيني في الحفاظ على اللهجة وخصوصية الثقافة الفلسطينية وإن كان مخرجو هذه الأعمال ليسوا فلسطينيين دائما مثل المخرج الأمريكي «يان وليامز» مخرج جسر إلى الأبد وعيد قنديل، أو المغربي محمد خميس» مخرج مسرحية مهاجر بريسبان لفرقة القصبة» أو السويسري بيتر بلاشلار «مخرج مسرحية فرقة عشتار الجديدة مسك الغزال» ◆

www.ashtar- theatre.org

موقع خاص بفرقة عشتار المسرحية يقدم نبذة عن نشأتها وإنجازاتها وأنشطته المسرحية.

مونولوج فنانة

المسرح الذي أريد

ضمن مجموعة من الشهادات المسرحية قُدمت خلال مهرجان الكويت المسرحي الخامس، قرأت الفنانة نادرة عمران - عضو فرقة فوانيس الأردنية - شهادة كان لها أثرها الكبير على جمهور الحضور، بما تضمنته من بساطة وعمق في آن واحد، فبصياغة أقرب إلى المونولوج المسرحي، فتحت نادرة عمران غرفة تذكاراتها المسرحية تقص علينا منها كيف اختارها المسرح وكيف اختارته، كشافة عن آلامها وآمالها كإنسانة، فنانة، شهدت في الواقع ما لا يمكن أن يصدقه المسرح.

الكويت - نادرة عمران

نادرة عمران

كان أبي يحكي لنا قصة أبي زيد الهلالي وحرب البسوس وقصة جميل وجميلة، ويحكي عن موسم النبي موسى والنبي صالح. وأمي الثانية، زوجة أبي، كانت تحكي قصة جبينة والشاطر حسن. وأمي الأولى، أمي، كانت تحكي لأبي «اسمع شو صار، أو شوف شو صار»، وتسرد له أو تجسد له ما حدث بينها وبين ضرتها، أو كانت تحكي لنا عن مغامراتها في القدس عندما جاء اليهود قبل العام ألف وتسعمائة وثمانية وأربعين وأخذوا الطابق الثاني في بيت سيدي الذي أُخذ كله بعدها.

هنا يتشجع أبي ويحكي لنا قصص أصدقائه ومغامراتهم ضد الإنجليز. وحكى لنا كيف كان يذهب سرا إلى بيت جريح أصابه اليهود في كتفه، وكيف كان يعطيه إبرا تقيه من التسمم، وكيف أحدهم خبر عن أبي ثم جاؤوا إليه وأخذوه إلى المعتقل في الليل وكيف ضربوه بالدبسة و.. و.. و.

والصباح هناك كان يحكي لنا، لي، حكايات الحراثية وحكايات الصبايا وهن يملأن الجرار من العيون وحكايات العائلات التي تجني الزيتون أو تقطف العنب وأشجار التين التي كانت في كل مكان والتي يشاكسها العابرون ويقطفون قناديلها التي تحلف عليهم بجيرة اللهُ ألا يأكلوا منها.

والحكايات الكبرى التي ستبقى معي والتي لم يحكها أحد لأنها لا تحكي وإن حكيت. حكايات الليالي التي يقتحم سكونها ذلك التهشيم الذي يأتي به جنود الليل، يضربون الأبواب ببواريدهم ويشلفون ناسها إلى الساحات ويجبرون الابن على ضرب أبيه وإلا يشبعونهما ضربا.

ومن ضمن الليالي التي لن تغيب من ذاكرتى، الليلة التي أخذوا فيها كل الرجال إلى مسجد البلد، وجعلوهم في وقت أذان الصبح ينهقون وينبحون في سماعة الجامع لكي تستيقظ البلدة على أصوات رجالها وهم ينبحون بدلا من أن تستيقظ على صوت أذان الصباح.

ذاكرتي مليئة بصباحات كروم العنب، وناسي، ومليئة بجحيم الليالي التي يحطم سكونها جنود اليهود.

وبين دهاليز هذه الذاكرة دائما يكون حلم التمثيل. فدائما كنت أفكر أنه ربما أستطيع أن أُعرَف الناس، الذين لا يعرفون ناسي، على كل تلك الشخصيات أو بعضها والتي تسكنني. فحين ذهبت إلى « برناردا» وضعت بها جزءا من عذاب الصبايا في بلدتي، في بلادي التي تصر دائما على أن تخبئ كل ما يدل على أن هذه المخلوقة فتاة لكي لا يكون ما يظهر منها فضيحة.. هذا جزء من حكم برناردا المجتمع.. وبرناردا الأب.. وبرناردا الاحتلال.

وفي «ماريانا لوركا» أضع جزءا من فجيعة الخذلان، خذلان كل البشر الذين أراهم في حكايات أبي وفي الأخبار وفي عيون البشر الذين دائما ينتظرون أن ينفتح ذلك الباب المغلق فتموت «مريانا» وأموت معها ولا أموت.

وتكون رحلة أخرى إلى شخصية أخرى.

ليس سهلا أن تسافر في كل مرة إلى ذات أخرى وليس سهلا أن تودع هذه الذات وترحل لغيرها من جديد. وأكثر الأشياء قسوة أن تكون تلك الذات غريبة عنك ولا تشبهك ولكن لأنك ممثل عليك أن تنفصل لكي تبدو مختلفا في كل مرة.

ثم يذهب الجميع وتبقى وحيدا مع ما تبقى من عصارة روحك وهنا ليس أقسى من ذلك الشعور بالهزيمة والفراغ، فكأنك فقدت جزءا من روحك ومن جسدك، ثم عليك أن تلملم نفسك من جديد لتذهب في رحلة جديدة إلى ذات أخرى. ولكن إلى أين..؟! فالذاكرة أصبحت لا تحتمل كل هذا الجحيم. وإن انفصلت عن ذاتك.. هل تستطيع أن تنفصل عما يحدث حولك؟!

المكان: خشبة المسرح.

المشهد:مذبح القديسين.

المكان: منزل يُجتث من أرضه ويُلقى إلى الخراب.

المكان: كروم العنب. تحولت أخشابا للحريق.

المكان: مقبرة بلدتي تبتلع جثث الصبيان.

المكان: سهول غرناطة حيث قتل جارسيا لوركا.

المكان: بيروت حيث تناثر جسم غسان كنفاني.

المكان: الكويت ١٩٩٠.

المكان: بغداد.

المكان: بيروت مرة أخرى.

المكان: كل مكان في قلبي.

وأنا الممثل أقف على الخشبة بلا حركة، بلا دمعة، بلا صوت، بلا شيء. ذاكرتي متخمة بالجراح، مليئة بالصور.

متى سيبدأ العرض؟ متى سيبدأ الفعل؟ متى سأسمع الطرقات الثلاث لأبدأ مسرحيتي التي تقولني؟ ◆

أثارت عروض مهرجان الكويت المسرحي الخامس، الذي انعقد في الفترة من ١٦ إلى ٢٥ أبريل الماضي، العديد من التساؤلات بدءا من السبب في ضعف أغلبها والموافقة على مشاركتها في مهرجان دُعي إليه نخبة كبيرة من الأسماء المسرحية العربية، مخرجين وكتابا ونقادا وممثلين، مرورا بسيطرة العنصر الشبابي على هذه العروض (البعض يقف على الخشبة للمرة الأولى) وصولا إلى السؤال الأهم حول كيفية تطوير هذا المهرجان منطلقا من كيفية تطوير الفعل المسرحي الكويتي بشكل عام.

الكويت - محمد الروبي

في عروض مهرجان الكويت المسرحي الخامس

طموحات بحاجة إلى الخبرة والصقل

من عرض «طار برزقة»

على الرغم من مشروعية هذه الأسئلة، وصحة أغلبها، إلى جانب الوثوق في حسن نية أصحابها، فإننا يجب أن نضع أيدينا - بنظرة أكثر تأملا لوقائع المهرجان - على كثير من الإيجابيات التي اشتمل عليها. وهي إيجابيات ليس الغرض من ذكرها التعتيم على جوانب ضعف - حقيقية - أصابت هذه الدورة، وليس من هدفها الرد على أصحاب التساؤلات المطروحة آنفا. ولكن ذكر الإيجابيات هنا يأتي من باب ضرورة النظر إلى النصف المملوء في الكوب، وحتى لا يظل الأمر منحصرا دوما في «جلد الذات»، والبكاء الدائم على اللبن المسكوب دون محاولة للاستفادة من الأخطاء والعمل على تطوير النجاحات.

بداية نقول إن مشاركة عروض ضعيفة في مهرجان مسرحي أمر يمكن الاعتراض عليه إذا ما كانت الساحة المسرحية تكتظ بالعروض، ولم يختر منها إلا هذه الضعيفة، ولكن بالنظر إلى النتاج المسرحي الكويتي في الآونة الأخيرة، سنكتشف أن ما عرض في المهرجان هو النتاج الحقيقي للحركة المسرحية الكويتية في هذه الفترة، وبالتالي فإننا نرى أن المسؤولين عن هذا المهرجان، كانوا أكثر حصافة وأكثر جرأة على مواجهة الذات من أولئك الذين اكتفوا بالشعور بالخجل من عرض هذه العروض الضعيفة على ضيوف المهرجان، فقد أراد المسؤولون عن المهرجان - هكذا أتصور - وضع الواقع المسرحي الكويتي على طاولة غرفة العمليات، كما هو، ودون تزييف، ومن ثم دعوة كل المسرحيين العرب، بمن فيهم الكوادر الكويتية، للمشاركة في فحص هذا الجسد، قائلين للجميع، هذا ما لدينا من مسرح، وعلى الذين يدّعون بغير ذلك أن يأتوا بما يدعونه، وإلا فعليهم الصمت والاستماع إلى التشخيصات العلمية التي ربما تأتي جارحة، سواء في الندوات العامة (بعد العروض) أو في الجلسات الخاصة، ولكنها بالتأكيد ستضع الأمر في نصابه الصحيح، وستدفعنا إلى الاعتراف بمكامن ضعفنا، ومن ثم العمل من الآن على تنشيط الحركة المسرحية الكويتية، وعلى المشاركة الجادة والفعالة بعروض مسرحية بجهد أكبر من ذلك الجهد المبذول في ثرثرات وشكاوى لا تزيد الواقع إلا انتكاسا ولا تثمر إلا المزيد من الإحباط واليأس.

هذه الجرأة في مواجهة الذات، والتي تأتي كخطوة أولى مهمة على طريق النهوض بالحركة المسرحية الكويتية هي ما يمكن اعتبارها واحدة من أهم إيجابيات هذا المهرجان.

أما الإيجابية الثانية، التي يجب النظر إليها بعين فاحصة ولاقطة والعمل على تطويرها بسرعة، فهي ما كشف عنه هذا المهرجان من مشاريع كوادر مسرحية شابة، يمكن أن يكون لها شأن كبير إذا ما استطعنا رعايتها بوضع برنامج علمي لتطويرها. وهي الكوادر التي تمثلت في ظهور أكثر من «مشروع» مؤلف مسرحي. والفرحة تزداد بهجة إذا ما كانت هذه المشروعات، تنتمي إلى الجنس اللطيف في وقت تزداد فيه صيحات قمع المرأة وتحريم عملها وضرورة عودتها إلى المنزل والتي تطول الآن كافة أرجاء الوطن العربي الذي يعاني، ومنذ فترة، من انتكاسات فكرية وثقافية.

إن مشروع مؤلفة مسرحية مثل «فطامي العطار» صاحبة نص «طار برزقه»، أو مثل «إنعام سعود» صاحبة نص «شوكة وملعقة وسكين» أو مثل «شريفة الكندري» صاحبة نص «لك حبي» مع الاحتفاظ والاحترام لكافة الفروق بين النصوص الثلاثة وتدرجها من حيث الجودة والتماسك الدرامي، هو في حد ذاته مكسب حقيقي ما كان يمكن أن نحصل عليه لولا جرأة هؤلاء الكاتبات على المشاركة وجرأة مسؤولي المهرجان في الموافقة على مشاركتهن. يبقى فقط أن نتساءل كيف يمكن الاستفادة من أولئك الفتيات الطموحات، وما الواجب علينا فعله لتطويرهن ليصبحن في المستقبل كاتبات مسرحيات بحق ؟

أما الإيجابية الثالثة لهذا المهرجان، فتتمثل في دعوة نخبة من كبار المسرحيين العرب، وإتاحة الفرصة للتعرف على كوادر مسرحية مهمة ما كان سيسمع عنها أحد لولا هذا المهرجان، منهم على سبيل المثال المسرحي العربي «قاسم البياتلي» المقيم في إيطاليا منذ خمسة وعشرين عاما، وله من التجارب المسرحية ما أثار الإعجاب والجدل في إيطاليا وبعض دول أوروبا، وله أيضا مساهمات نقدية وتنظيرية في مجال أداء الممثل وفي فهم «الدراماتورجية» وأهميتها.

هذا المسرحي الاكتشاف، صرح لنا في جلسة ضمتنا وبعض المسرحيين العرب، على هامش المهرجان، أن مهرجان الكويت الخامس هو المهرجان العربي الأول الذي يدعى إليه!

أليس هذا مكسبا يضاف إلى مكاسب المهرجان الحقيقية؟ أليست إقامة قاسم البياتلي ورشة عمل مسرحي لبعض من شباب المسرح في الكويت والتي أقيمت ضمن فعاليات المهرجان، مكسبا مضافا يمكن استثماره فيما بعد، بحيث تكون فكرة «الورش المسرحية» في كل مجالات المسرح، واحدة من فعاليات الدورات المقبلة للمهرجان؟!

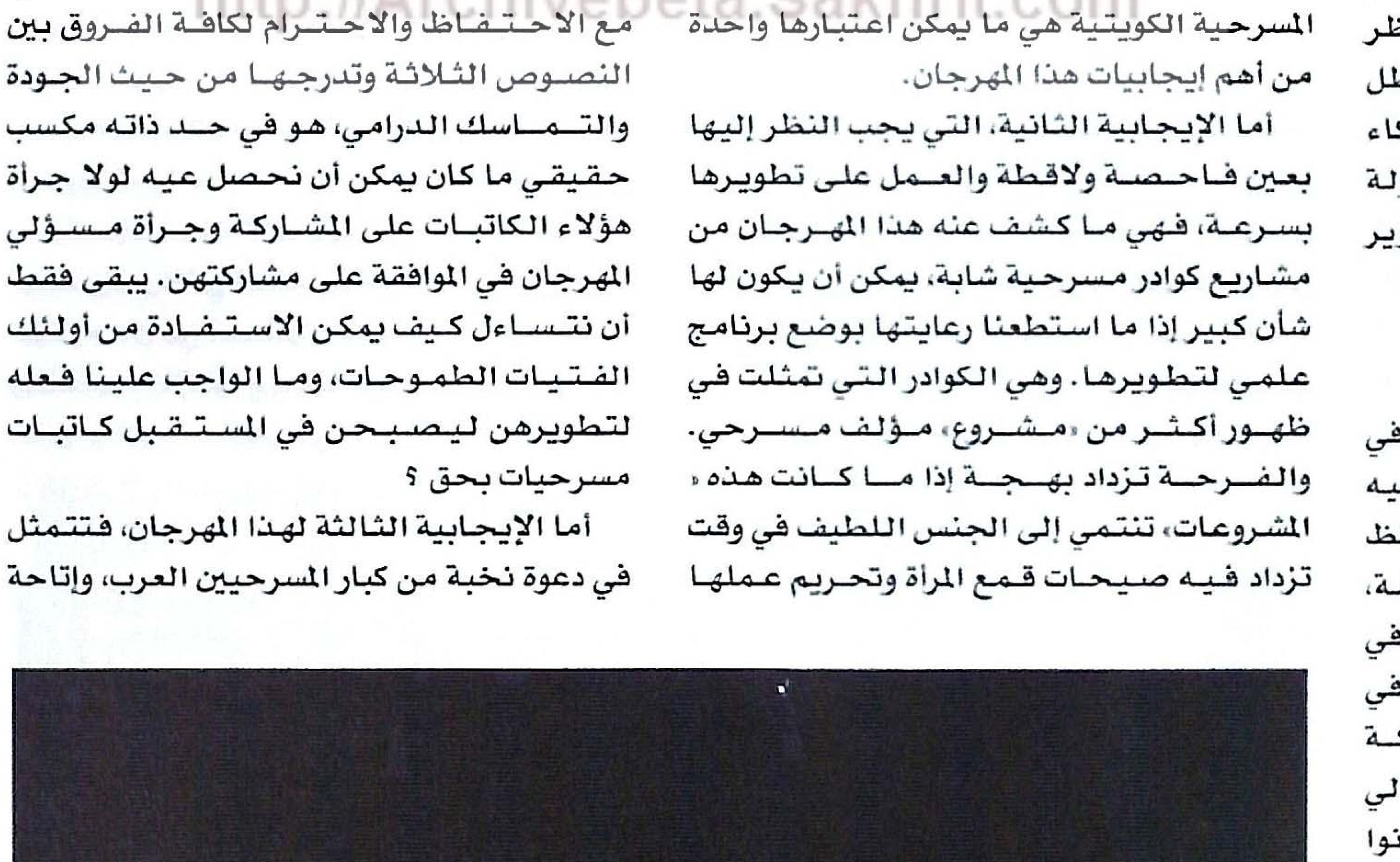
إيجابية أخرى يمكن إضافتها لنتائج هذا الكرنفال المسرحي، وهي عودة كاتب مجد مثل «مهدي الصايغ» إلى الساحة المسرحية، وأتصور أن نصه «الصباح الجميل» الذي شارك في المهرجان بإخراج جابر محمدي، كان يستحق الجائزة الكبرى كأفضل عرض، بل ربما كان هو العرض الوحيد - من جملة عروض المهرجان - الذي ارتقى إلى درجة «عرض مسرحي»، ولعلنا لا نكون متجاوزين إذا قلنا إنه عرض يستحق المشاركة في مهرجانات عربية أخرى، بعد حذف بعض «الرتوش» الإخراجية (مثل خدعة الدخان، والجليد المتساقط فوق رؤوس الممثلين في نهايته) وأيضا بعد إستعادة بعض الحذوفات التي اقتطعها الإخراج من النص، الأمر الذي أصاب إحدى شخصياته بكثير من الالتباس (شخصية الأب - الزوج - الحاكم).

نص مهدي الصايغ «الصباح الجميل» أعاد إلى الكلمة المسرحية اعتبارها، لما زخرت به من شاعرية متخلصة من كل ما هو غنائي، وعاكسة لجهد كاتب يعرف قدر الكلمة المسرحية. أيضا هو نص حملت شخوصه في تكوينها ملامح شكسبيرية وأخرى إغريقية، فشخصية منه عزفت على التردد «الهاملتي» وأخرى على الانتظار «البينلوبي» وبينهما وقف «المثقف العربي» يتأرجح بين التردد والانتظار، يرثي عجزه الذي صنعه بيديه!

أو ليس عودة مهدي الصايغ وتعرف الكثير من الضيوف على هذا الكاتب، مكسبا مضافا وجب الاحتفاء به؟!

ولربما لم يتقبل البعض قرار لجنة تحكيم المهرجان بحجب معظم جوائزه، أو بالأحرى المعظم الأهم من الجوائز ولكننا أيضا نقول إن المهرجان - أي مهرجان - لا يقاس بنتائجه من قبل لجنة التحكيم فقط. ولكنه يقاس بنتائجه (الحقيقية). وهنا لابد أن نتساءل... إلى أي مدى سوف تستفيد الحركة المسرحية في الكويت من هذا (المجمل)؟ وإلى أي مدى سوف نستفيد من درس لجنة التحكيم؟ وبأي درجة من الاستعداد سوف نتأهل لمهرجان العام المقبل؟!

ما نريد قوله في النهاية إن المكاسب كثيرة، علينا الاستفادة منها والعمل على تطويرها، وأن يكون هدفنا الأسمى والأجدر بالاهتمام، هو رفعة شأن المسرح العربي في الكويت، وألا يكون المهرجان هدفا بحد ذاته، بل أداة من أدوات تطوير هذا المسرح



من عرض «الصباح الجميل»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أُختتمت في عمّان الدورة الثامنة لمهرجان أيام عمّان المسرحية (الملتقى الدولي للفرق المسرحية المستقلّة)، الذي تقيمه سنويًا أمانة عمّان الكبرى، وتنظمه فرقة الفوانيس (الأردن) والورشة المسرحية (مصر).
واشتمل برنامج الفعاليات هذا العام على تقديم عروض مسرحية لأربع عشرة فرقة عربية وأجنبيّة، وإقامة خمس ورش عمل مسرحية، وعرض خمسة أفلام سينمائية لمخرجين فلسطينيين، فضلا عن استضافة نحو مائتي شخصية فنّية وإعلامية أغنوا الحوارات التي دارت على هامش العروض بأفكارهم وتجاربهم في عالم المسرح الذي يتفرّد من بين فنون الدراما الأخرى بخطوةٍ تجعله حقًا (أبو الفنون) من دون أدنى منازع.

الأردن - جعفر أحمد العقيلي

توجهاته الوطنية... تلجم تمويله الأجنبي

مهرجان أيام عمّان المسرحية

في خطوة ذكيّة من إدارة المهرجان وعلى رأسها المخرج الفنان نادر عمران، حملت دورة هذا العام اسم (الدورة الانتفاضيّة) لأيام عمّان المسرحية، وخُصّص حَيّزٌ من العروض لـ (أيام عمّان الفلسطينية) التي قُدّم ضمنها مسرحيات (ترنيمة الكرسي الهزّاز) من إخراج الدكتور عوني كرّومي، وإنتاج المسرح الوطني الفلسطيني، (وبعدين...؟!) لفرقة مسرح عناد، من إخراج رائدة غزالة، و(القناع) من إخراج سامح حجازي.

وتحت الاسم نفسه عُرضت خمسة أفلام تسجيلية ووثائقية فلسطينية أُنتجت خلال الانتفاضة الراهنة، وهي (زمن الأخبار) للمخرجة عزة الحسن، و(اعتقال) لسهير إسماعيل، و(موسم حب) لرشيد المشهراوي، و(تحدي) لنزار حسن، و(جوهرة سلوان) لنجوى النجار.

وتكمن أهمية هذه الخطوة في أنها كانت بمنزلة رد فعل مدروس جاء في الوقت المناسب لتفنيد مزاعم البعض وإبطال ادعاءاتهم في أن هذا المهرجان (تطبيعي)، و(لا وطني)، والقضاء على شكوكهم في أهدافه وغاياته.

وعلى الرغم من تجدد الاتهامات هذا العام أيضا، واتخاذ بعض الجهات موقفا حادا من المهرجان أساسه المقاطعة، فإن فعاليات المهرجان لم تتأثر البتة، وكانت الأمور على ما يرام في أروقة المركز الثقافي الملكي ومسرح أسامة المشيني اللذين عرضت فيهما المسرحيات، بل إن المثير هو ازدياد رواد المسرح والمتابعين لفعاليات المهرجان بشكل ملحوظ، حيث غالبا ما كانت تكتظ قاعة المسرح في العرض الثاني لأي مسرحية، وكأنها تُعرض للمرة الأولى.

وعلى غير ما كان مُتوقعا، فقد حدد مجلس نقابة الفنانين الأردنيين موقف النقابة من المهرجان والمتمثل بمقاطعته، على الرغم من أن النقيب - المخرج محمد البرماوي - كان قد حضر الحفل الختامي للدورة السابعة للمهرجان (٢٠٠٠م)، بعد انتخابه بفترة وجيزة، وألقى كلمة أعلن فيها مساندة النقابة للمهرجان، وتجاوز مرحلة الاتهامات، وذلك بعد أن وقف النقيب السابق - الفنان مالك ماضي - ومجلس نقابته موقفا متشددا من (الفوانيس) و(المهرجان) ومن تعاطى معهما من الفنانين.

ففي مؤتمر صحافي عقد لمجلس نقابة الفنانين عشية انطلاق فعاليات المهرجان لهذا العام، قال البرماوي إن قرار المقاطعة الذي تم اتخاذه يستند إلى مجموعة من الأمور منها أن جماعة الفوانيس تجاوزت النقابة، وخالفت قانونها، حين أقامت منذ بدء العمل بقانون النقابة (١٩٩٧) خمسة مهرجانات دون الحصول على التصاريح والموافقات اللازمة حسب المادة (٤٥) من القانون فضلا عمّا تأكد للنقابة من خلال تصريحات جماعة الفوانيس من أن هذا المهرجان يُقام سنويا بتمويل أجنبي.

واقتبس البرماوي عن مقالة لمحمد حسنين هيكل بعنوان (من يدفع للزمار يحدد النغمة التي يود سماعها) في إشارة إلى المشكلات الناتجة عن التمويل الأجنبي، غاياته وأهدافه، خصوصا التمويل المرتبط بالأنشطة الفنية والثقافية، كما أكد أن النقابة حصلت على مجموعة من التقارير والمقالات تكشف دور اليهود في إدارة مؤسسة فورد (فورد فاونديشن) - الممول الرئيس للمهرجان، حيث بلغ دعمها له هذا العام ثلاثمئة ألف دولار، وتحديدا في تسويق السياسات المعادية للعرب والفلسطينيين.

وتساءل: لماذا لا تقيم الورشة المسرحية المصرية - التي تتعاون مع الفوانيس - هذا المهرجان في مصر؟ منوها إلى أن القوانين والأنظمة الأردنية توجب الحصول على موافقة الجهات الرسمية على أي تمويل أجنبي، حيث لم تتلق «الفوانيس» موافقة رئيس الوزراء على التمويل حتى تاريخ انطلاق المهرجان، على الرغم من مخاطبة وزارة الثقافة له.

لكن إدارة المهرجان لم تقف مكتوفة الأيدي إزاء رصاص الآخرين، الذي تدافع عليها من كل الجهات، فأشرعت صفحات نشرة (فوانيس ٢٠٠١) الخاصة بالمهرجان، للرد على الاتهامات، وفتحت الباب أمام الكتاب والفنانين والصحافيين المؤيدين لها للمساهمة في الرد.

ففي تحقيق جريء بعنوان (مثقفون محبون لأيام عمان المسرحية يتساءلون عن مصادر التمويل الأجنبي ولا يريدونه) تضمنه العدد الثاني من النشرة، قال الشاعر عمر شبانة: «لا أحد ممن يعنيه أمر المسرح يستطيع أن ينكر الدور الأساسي والفاعل لهذه الفرقة (الفوانيس) في العمل على تخطي العقبات، وتجاوز الصعوبات التي تعترض دروب المسرح، والعمل أيضا على تكريس ظاهرة الاحتفال المسرحي السنوي، ضمن رؤية قد تغفل المستوى والشمولية اللذين تسعى الفرقة إلى تثبيتهما، كأساسين لعملها.

... لكن ذلك لن يمنعنا من الاعتراض على بعض ما نراه «أخطاء يمكن تجاوزها، وعلى رأس هذه الاعتراضات، في اعتقادي - مسألة الإدارة التي لا يعرف أحد كيف تجري، فهل هناك لجنة أو (هيئة) استشارية تدير الفرقة والمهرجان، أم أن المسألة متروكة لفردية مدير واحد يتحمل أعباء العمل كله؟! هل ثمة لجنة من المتخصصين في المسرح (...) تختار العروض أم أن الأمر متروك لذائقة فرد (أو أفراد) لا يجوز أن يتحملوا وحدهم مسؤولية عمل كهذا؟! وهل ثمة إمكان لتشكيل لجنة وطنية واسعة تقود هذه المؤسسة المسرحية، وتتحمل - إلى جانب الأمور الفنية المذكورة - مسؤولية تأمين تمويل «وطني» مستقل لها ولنشاطاتها، دون أن تفقد الفرقة وعملها هذه الاستقلالية الضرورية؟!...».

وأكدت القاصة «بسمة النسور» ضرورة أن تعمل «فرقة الفوانيس» ونقابة الفنانين على تجاوز الخلافات الإدارية التقليدية، وأن يترفع الجميع عن إلقاء التهم بشكل اعتباطي، مضيفة أن المطلوب من «الفوانيس» أن تبدد كل الشكوك والأقاويل حول مصادر التمويل، وهذا لن يتم إلا بالعمل بوضوح تام».

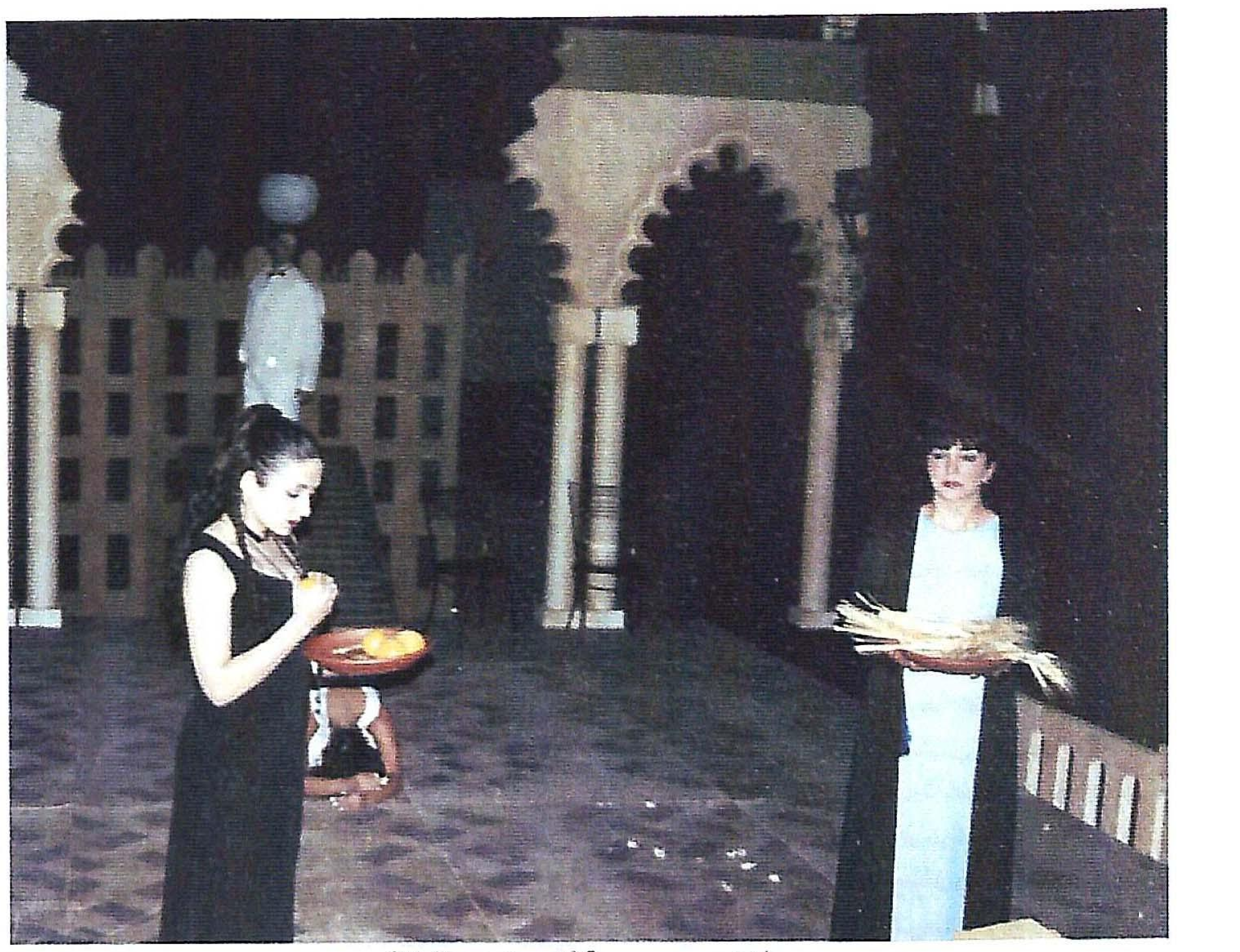
واحتلت ردود إدارة أيام عمان المسرحية على (مماحكات ما يُسمى نقابة الفنانين الأردنيين) - حسب ما جاء في العنوان - مساحة واسعة عل صدر الصفحة الأولى من (الفوانيس)، ومن أهم ما جاء فيها أن الدعوة إلى مقاطعة المهرجان، تضر أول من تضر بالذي ينسجم مع هذه الدعوة، حارما نفسه من الوجود في حالة إبداعية عالمية، وأن «استخدام نقابة مهتمة بالثقافة والفنون لكلمة (مشبوها) للتعبير عن التمويل الذي تتقاضاه الفرقة، يظهر بجلاء القيمة العلمية والمنطقية لأقوالها... فمتى كانت الناس تُحاسب بالشبهات، فإما أن تقدم هذه النقابة دليلا واحدا كي تستطيع إزالة كلمة (مشبوه) وتقول لنا إنه تمويل (مُدان) بالصهيونية، أو غيرها، وإما أن تكفَ عن هذه المعارك الدون كيشوتية...».

وأضافت إدارة المهرجان في ردها: «إننا نتمنى دائما دعما وتمويلا للمهرجان من جهة أو جهات وطنية، أهلية أو رسمية.

وتتساءل الإدارة: «هل حدث وشاركت في المهرجان أي فرقة عربية أو أجنبية تدعو إلى التطبيع مع العدو الصهيوني؟!... وهل شاركت مسرحيات إسرائيلية؟! وهل وُجدت مؤسسات إسرائيلية بهذه الصفة أو تلك في أي نشاط في المهرجان عبر دوراته السابقة كلها؟! ألم تكن هناك عروض (عربية وفلسطينية) تحديدا ذات خط مقاوم وواضح باتجاهات قومية أو يسارية؟ هل شارك عرض واحد غير منحاز لنا فيما يتصل بصراعنا مع العدو أو ضد الوجود الإسرائيلي؟ هل خلت دورة واحدة من المهرجان من فرقة فلسطينية من الداخل أو الخارج؟ وأيضا هل الذين يترددون يوميا على المهرجان، وكذلك المشاركون فيه يخلون من أي موقف وطني، وهل زاره مطبّع واحد؟!».

على صعيد العروض، لوحظ غياب المسرح الأردني نهائيا عن مهرجان هذا العام، الأمر الذي أثار العديد من التساؤلات، هل تخلو الساحة الأردنية من العروض المسرحية التي ترقى إلى مستوى المهرجان مثلا، وإذا كان الأمر كذلك، في أسوأ الأحوال. فلماذا لم تسع فرقة الفوانيس إلى دعم مشروع مناسب كي يحظى بالعرض في هذه التظاهرة الإبداعية الكبيرة، هذا إذا أغفلنا أن الفرقة ذاتها - التي قدمت أعمالا مميزة منذ منتصف الثمانينيات من القرن الفارط - متفرغة بشكل كامل، لذا بإمكانها إنجاز مشروع مسرحي وتمويله ودعمه للمشاركة في المهرجان تمثيلا للأردن بدل أن تتحول من فرقة مسرحية إلى هيئة إدارة مهرجان فقط...!!

المرأة والرجل الحضور الأوضح على المسرح


مشهد من مسرحية (البحث عن المركز)

وبالإضافة إلى «تجاهل» المهرجان للمسرح الأردني، الذي لن يقبل أحد أسبابه أو مبرراته، اتسمت بعض العروض المشاركة في المهرجان، بتدنّي مستواها الفني؛ وضعفها، خصوصا مسرحية أغنية القمر من إخراج سحر مرقدة (سورية)، والتي جاءت بديلا عن (الرجل الفنّار) لمحمود أبو العبّاس، حيث تم عرضها بواسطة شريط سينمائي، وبطريقة مزعجة، حالت دون وضوح الصوت والصورة في أغلب الأحيان، مما دعا الكثيرين إلى الانسحاب من مشاهدتها منذ الدقائق الأولى.

وكان واضحا أن هذا العرض - غير المُدرج في برنامج المهرجان - من أسوأ العروض التي قدمت، ربما في جميع دورات المهرجان، حتى أنه لا يرقى إلى ما يسمى (مسرح الهواة)، فبدا كأنه بروفة غير مكتملة، ولم يحمل النص، الذي حاول استحضار الشاعر الأسباني لوركا، وفترة الحرب الأهلية الأسبانية، وتنامي الموجة الفاشية، أي ثيمة واضحة، كما أدى ثبات السينوغرافيا واقتصارها على مفردات الديكور الجامدة، إلى ازدياد الشعور بالملل، وعدم القدرة على متابعة العرض حتى نهايته.

ومن إخراج أحمد العطار، وتمثيل (أحمد كمال، سلوى محمد علي، حسن الكريدلي، وليد مرزوق، ماجدة عبده) شاركت فرقة (المعبد) المستقلة من مصر بمسرحية (الحياة حلوة، أو (في انتظار عمي اللي جاي من أمريكا)، من إنتاج الصندوق الثقافي لسفارة هولندا بالقاهرة، وصندوق دعم شباب المسرح العربي، وبدعم من المنظمة الفرنسية للدعم الفني، والمركز الفرنسي للثقافة والتعاون بالقاهرة، وصندوق روبرتو شيمتا لدعم حركة الفنانين، ومؤسسات وجهات أخرى.

وهذه هي المرة الأولى التي تحصل فيها الفرقة على دعم مادي؛ وكانت قد بدأت تدريباتها منذ تأسيسها (١٩٩٣) على سطح منزل أحد أصدقائها في منطقة المعادي، ثم انتقلت بعد ذلك إلى أماكن أخرى بديلة مثل حجرة الموسيقى بالجامعة الأمريكية في القاهرة، وغيرها.

أما (الحياة حلوة...) فهو العرض الخامس لها، بعد (عرف كيف يموت) لتوفيق الحكيم، (الأتوبيس) لأشرف صلاح، (أوديب الرئيس) إعداد حديث لأسطورة أوديب أعدها أحمد العطار، و(اللجنة) لأحمد العطار.

يتناول العرض إشكالية اللاتواصل التي تتسم بها العلاقات بين أفراد عائلة مصرية، بسبب انصياع كل منهم لرغباته وهواجسه وأحلامه، وعدم استماعه للآخر، أو قدرته على إقامة حوار حقيقي معه، على الرغم من أنهم جميعا يسكنون البيت نفسه، وكان الأمر لا يتعدى كونه حوارا بين الطرشان، والهاجس الوحيد الذي يجمعهم هو انتظار قدوم العم من أمريكا أو انتظار الدعم المالي الموعود منه.

ولا شك في أن علاقة أفراد الأسرة بالأب تعكس علاقات أكبر في المجتمع، وهو ما سعى العرض إلى تأكيده عبر قالب كوميدي مدروس، برزت فيه سرعة البديهة لدى الممثلين على الرغم من المواقف الانفعالية المتكررة. كما أبدع الممثلان أحمد كمال (الأب) وحسن الكريدلي (الابن الأصغر) على صعيد الطاقة الصوتية المتفجرة متعددة المستويات.

وتم تقسيم خشبة المسرح إلى ثلاثة أقسام متصلة. تفصل بينها قواطع معدنية وأسلاك شائكة للدلالة على برودة العلاقات بين أفراد العائلة. يمثل الأول غرفة الابن الأصغر المنشغل بمتابعة برامج التلفاز، والانغماس في عالمه الحالم، والثاني يضم الأم المريضة التي ترقد على السرير محاطة بالأنابيب والأجهزة الطبية، والثالث مرحاض يشكل عالم الابن الأكبر الذي وقع ضحية المخدرات حتى قارب حالة الجنون بينما الأب والخادمة التي اتخذت دور الراوي، يتحركان خارج هذا الإطار، عندما تستدعي الحاجة إلى حضورهما.

وبدت براعة الإخراج، عندما حاول المخرج أن يجعل فضاء المسرح مكتظا في أغلب الأحيان، بمعنى أن تدور الأحداث في الوقت نفسه، وفي كل غرفة على حدة، وكأنما المتفرج يتابع ثلاثة مشاهد كل منها له سياقه الخاص الذي يشتبك مع السياق العام، ولكن دون أن يؤثر هذا في متابعته أو أن تجري الأحداث على غفلة منه، وفي هذه الأسلوبية لفتة مهمة تخدم ثيمة النص، باعتبار أن كل فرد مشغول بذاته، ولا يرغب في أن يتيح للآخرين فرصة الظهور واحتلال موقع على الخشبة أسوة به، فهذا لا يتأتى إلا باختفائه، وتسليط الضوء على بقية الشخوص.

ومن سورية، شاركت فرقة (ليش) بمسرحية (بعد كل هالوقت) من تمثيل نورا مراد وباسم عيسى، ودراماتورغ رنا يازجي، وكوراغرافيا نورا مراد، وكانت المسرحية قد حازت جائزة أفضل سينوغرافيا في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي (٢٠٠٠).

جاء العرض في معظمه راقصا، يعتمد على حضور الجسد بإيماءاته وإشاراته التي وصلت حدا أصبحت فيه أكثر بلاغة من الكلام، والتي تكشف عن جذور علاقة حميمة بين اثنين (محمد وسلمى) تحولت، بحكم الرتابة، وطغيان الهاجس المادي إلى علاقة تفتقد إلى التواصل، ولكن الحب يلح في التذكير بوجوده لينتصر في النهاية.

ولعبت الإضاءة التي أشرف عليها (أسامة القوصي) دورا أساسيا في جعل المتلقي يتقمص الحالة النفسية والإنسانية للبطلين، من خلال تسليطها على الجسد، لتصنع ظلالا له أو تكوّن ارتجافات مرتبكة لتفاصيله، وساهم في ذلك

المسرح الحياة والخيال

الخلفية الموسيقية التي كانت أحد أبطال العرض، بينما الجسد يحلق، قافزا بين النقيضين: (الوحشية - والغربة، والإنسانية - والأمان).

واقتباسا عن (العودة إلى الصحراء) لبرنارد - ماري كوتس، أخرجت لينا الصائغ (لبنان) مسرحية (إخراج قيد عائلي)، من تمثيل ربيع مروّة، عبلة خوري، منذر بعلبكي، رائد ياسين ومايا زبيب، وذلك بعد (لَبْنَنَة) النص.

يتحدث العرض عن الأخت التي تعود من أفريقيا، حيث أمضت معظم حياتها هناك، إلى بيت العائلة الذي يستحوذ عليه أخوها باعتباره جزءا من نصيبه في الميراث، فتشتعل النزاعات بينهما، وفق قالب ساخر، شكلته الحوارات، والأداء وألوان الأزياء التي صممتها (سكنة ياسين)، والتي تحمل الكثير من الدلالات حيث تحدد القوي، والضعيف، وتبرز التنافر، فألوان الملابس الصاخبة التي ارتداها الممثلون تعكس توتر العلاقات بينهم، وحديتها، كما ارتدى الابن لباسا اشتقت ألوانه من لباس أبيه، دليل تبعيته، وهيمنة شخصية الأب عليه، في إشارة إلى السلطة التي تقمع الآخر، وتسلبه حريته في التفكير.

ولجأت المخرجة إلى التقنية الروائية الحديثة في بنية العرض، حيث تم تقسيمه إلى مشاهد وفصول، يسبق كل واحد منها (سلايد) يحمل عنوانه أو فكرته، وتبعا لذلك، أُستغني عن كثير من قطع الديكور، وتُرك للمشاهد تخيل الديكور المناسب حسب المشهد المعروض.

وقدمت في المهرجان مسرحية (قدّاس سيربينيتشا) القادمة من فرنسا، فكرة وإخراج (أوليفربي)، والتي أثارت عدة أسئلة حول المسرح السياسي الوثائقي، هل مازال موجودا ومطلوبا؟ كما يرى المسرحي خالد جويلي، وإلى أي مدى يمكن قبول الحقيقة السياسية الموثقة على حساب الحقيقة الدرامية، حيث ينبني نص المسرحية على وثائق من أرشيف الأمم المتحدة تتضمن شهادات جنود هولنديين تابعين لقوات حفظ السلام، وممرضة تابعة لجمعية أطباء بلا حدود، وأوراق أخرى تكشف عن سلوكات الصرب الوحشية، خصوصا في اغتصاب الفتيات المسلمات القاصرات، وعدم إطلاق سراحهن إلا بعد التأكد من أنهن حوامل، وأن إجهاضهن مستحيل.

وتفضح الحوارات التي دارت بين الممثلات الثلاث المتّشحات بالسواد، والتي ترجمتها للعربية ماري إلياس وحنان قصاب حسن، تواطؤ الغرب مع الصرب، الذين كانوا يرتكبون المجازر تلو الأخرى بحق المسلمين المسالمين المجردين من السلاح، بينما الإعلام الغربي مشغول بالحديث عن الأغذية المفيدة والتي لا تحدث زيادة في الوزن.

وتبعا لمأساوية العرض، جاءت الإضاءة محايدة، واختار المخرج طريقة (بريخت) التغريبية، التي تطالب المتفرج في النهاية بصحوة أخلاقية، بعيدا عن الجماليات، فالصراع الدرامي هنا لا يحتمل الخوض في الهوامش والثانويات، على الرغم من أنه لم يقدم الحرب على الخشبة، ولكنه التقى بما تبقى منها أرشيفيا، ودلل على أجوائها بالمؤثرات الصوتية الخشنة والمعدات الثقيلة، والأنابيب التي كانت خلفية للديكور والتي عبرت عن نواقيس الخطر مثلما عبرت عن نواقيس القدّاس.

وما يُحسب للعرض أنه تبنى قضية من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قضايانا الإسلامية، وأكد جرائم الغرب في إبادة المسلمين، على الرغم من أنه عرض غربي، لكن الرهان دائما يظل على إنسانية الفن.

ومن إخراج الفاضل الجعايبي وانتاج مؤسسة (فاميليا)، عرضت المسرحية التونسية (جنون) عن نص لجليلة بكار، وتمثيل جليلة بكار، وفاطمة بن سعيدان، ومحمد علي بن جمعة، وكريم الكافي، ونجوى الجندولي، وبسمة العشي، وصالحة النصراوي، وقيس العويديدي.

يطرح العرض قصة شخص مصاب بالفصام، يعيش حالة جنون داخل أسرة مفككة، بسبب الفقر، حيث الفتيات يتحولن إلى بائعات هوى، والشباب ضحايا لتعاطي المخدرات والشذوذ الجنسي، وعبر حواراته مع امرأة ناضجة (طبيبة) تتكشف لنا تفاصيل كثيرة مصدرها اللاوعي لدى البطل (نون)، والذي يزيل ورقة التوت الأخيرة عن البناء الاجتماعي القيمي العربي الآخذ بالانهيار.

ولخدمة هذا المضمون الذي طغى عليه الجنون، لجأ المخرج إلى الديكور القاتم بألوانه الكئيبة، فالستائر إما سوداء وإما رمادية وإما حمراء قاتمة، يشكل كل منها حائطا، ما إن ينزاح، حتى يظهر الذي خلفه مؤكدا حقيقته الكابوسية، كما كانت الإضاءة مؤثرة، ومدروسة بعناية، وكذلك الموسيقى التي ساهمت في تنامي حالة التوتر عند المتفرج، بصخبها وتكرارها وشدة إيقاعها.

أما أداء الممثلين، فقد تجلت فيه قدرتهم على تلبس شخصية المريض نفسيا، نزيل المصحة العقلية، فالتعبير الجسدي للبطل (نون) يبرز لنا تماهيه مع حالة (الفصامي)، في طريقة السير والجلوس، أو في حركات العنف والكتفين، فضلا عن تعدد النبرات في صوته، والتي تجسد حالات فصامية مختلفة.

ويرى الناقد المسرحي والصحافي جمال عياد، في معرض حديثه عن (جنون) أن هذا العرض يعيد للمسرح هيبته وجلاله، عبر إعادة سطوة الممثل على الخشبة كصانع لمختلف علاماته، في وقت تنصرف فيه مختلف العروض المهرجانية الراهنة الى إغواء «الصورة» المفرغة من أي معنى، في حين أن الصورة في هذا العرض والتي أنشأها أداء الممثل كانت تطرح المعنى في توق الفرد إلى الانعتاق من سجن القوانين المكبلة لقواه الفكرية والجسدية، وهي التيمة الرئيسة لهذا العمل الذي لا يخلو من دهشة وابتكار على مستوى الشكل في المسرح العربي.

ومن تونس أيضا، عُرضت مسرحية (البحث عن المركز المفقود)، عن نص لهيرمان هَسّة، كوريغرافيا وأداء نوال إسكندراني، والتي تبحث في جدلية العلاقة الأزلية بين الرجل والمرأة، ففي بداية العرض يدخل رجل حاملا مجسما تشكيليا لِجَسدَيْ رجل وامرأة ملتحمين، اللون البني الدافئ يغطي جسد الرجل، بينما لوّن جسد المرأة بالزرقة التي توحي بالقسوة.

ثم نجد أننا أمام فنان تشكيلي يحاول أن يرسم الأنثى نقلا عن دمية موجودة في معرضه، ولكن برؤيته الخاصة، وعلى لوحة كبيرة تشكل خلفية المسرح، ويكون الناتج خطوطا تتراوح بين الأبيض والأحمر لا تمت للدمية بصلة، ولكنها تجريد رمزي لها باستخدام المربع والدائرة والمثلث، وعند انتهاء الفنان من الرسم يقوم بمزج الأشكال والخطوط والكتل معا، في إشارة إلى أن (الدمية الأنثى) هي أصل الأشياء والمركز المفقود لدى الرجل، مهما سعى إلى الوصول إليه.

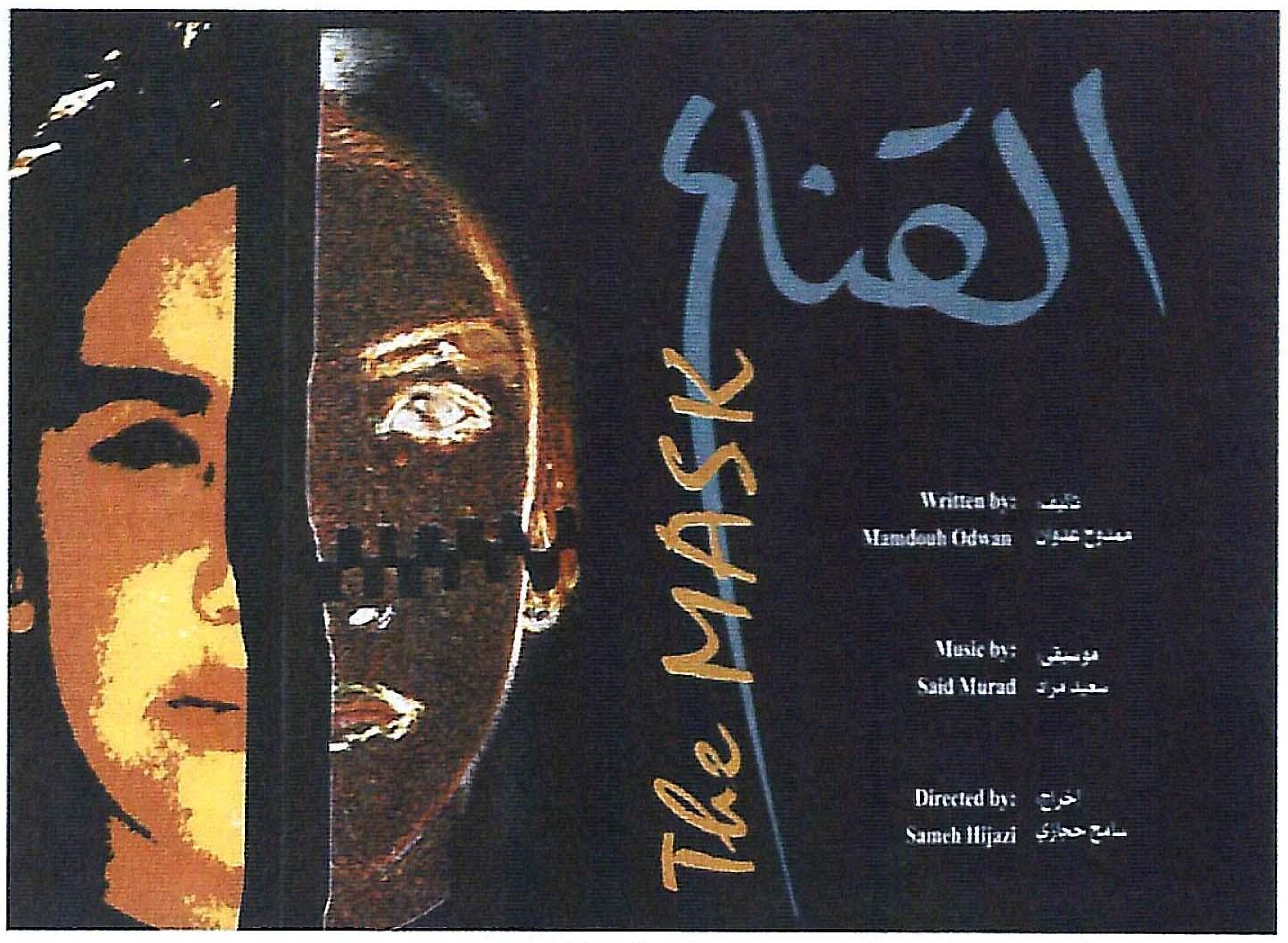
والجديد في هذا العمل الذي تأسس على التجريب، هو اشتباكه مع الفن التشكيلي، وتطور الحدث فيه ذهنيا أكثر من دراميا، عبر علاقة الألوان بثيمة النص، ورقص (الدمية - الموديل) المستند إلى فن الباليه، فقد كان أداء نوال إسكندراني الراقص أصدق تعبير عن الحالة النفسية - الداخلية للأنثى، كيف لا، وجسدها يشكل حضورا كثيفا في طاقته التعبيرية، خصوصا عند ارتجافاته بانسجام بين الموسيقى والرسم، مؤكدا لغته الخاصة التي يكتمل فيها المعنى تماما.

ومن إنتاج فلسطيني - هولندي مشترك قدم رمزي نصر، من تأليفه وتمثيله وإخراجه عرض (لنمثل بلا توقف)، الذي يدين المجازر الصهيونية بحق الفلسطينيين، ويستنكر العنصرية والنزعات الفاشية، عبر رواية حكايات مختلفة، يقف الفنان إزاءها مندهشا من لغة الحرب التي تسود منطق العلاقات بين دول العالم، بدلا من الحوار المبني على التكافؤ والتفاهم.

هذه المونودراما تتميز عن غيرها من العروض في أنها رؤية موضوعية، قادمة من أوروبا، تجاه ما يدور على أرض فلسطين، فرمزي نصر جاء من أب فلسطيني وأم هولندية، وهو يؤكد أن مشاهداته لعمليات الإبادة من قبل الإسرائيليين ضد الفلسطينيين، أصبحت أساسا في عملية تطور تكوينه الفكري والعاطفي والمهني الذي يتأرجح بين التكاملية والتعادمية في آن.

ويبدو رمزي لاعبا ماهرا لا ممثلا، فالعرض الذي يقدمه يدور حول شخص، وهو هنا الفنان والإنسان نفسه (رمزي) الذي يلعب أمام الجمهور ويخاطبه بتقديم اسكتشات فكاهية صغيرة، أو خدع بصرية، أو حركات تهريجية ونكات، يقوم بكل ذلك دون توقف، إذ لو حدث ذلك، فسوف يكون مضطرا إلى قول شيء آخر، كالحديث عن قصته الحقيقية... وبين السطور تنفلت شظايا من سيرته الحقيقية، والتي تبرز معاناته المحبوسة في أعماقه، بحيث يمكن وصف العرض بـ «الكوميديا السوداء»، لاكتظاظه بمواقف السخرية المرّة التي فجرتها طاقات الممثل الأدائية والتعبيرية.

وضمن ما يسمى (أيام عمان الفلسطينية) عُرضت في المهرجان مسرحية (ترنيمة الكرسي الهزّاز)، من تأليف فاروق محمد، وإعداد وليد أبو بكر، وتمثيل عرين عمري، وساندرا ماضي، وإخراج وسينوغرافيا د. عوني كرومي.



مسرحية القناع

يصف العرض حالة الانتظار الفلسطيني، وحلم الفلسطينيين بالعودة، وإقامة دولتهم على أرضهم، حيث تنتظر البطلتان قدوم الغائب بشغف، وترتبان البيت كما يجب احتفاء برجوعه، وبين تناوب ثنائيتي الأمل واليأس، التفاؤل والتشاؤم ينبني العرض على التوتر الدرامي على الرغم من رتابة المشهدية وتكرار الفكرة ذاتها أحيانا.

ونجح د. كرومي من خلال السينوغرافيا المرئية في تأكيد حضور البيت الريفي الفلسطيني، مستعينا بالأثواب التراثية المطرزة، والخبز والزعتر وصواني القش المملوءة بالبرتقال المقطوف من البيارة، وكذلك كان الأمر بالنسبة للسينوغرافيا السمعية التي اشتملت على الأغاني الشعبية الحزينة المنسوجة من مآسي الشعب الذي تحول إلى لاجئين ونازحين موزعين فوق أنحاء الأرض.

كما عُرضت مسرحية (وبعدين...؟!) من تمثيل خالد المصو، وعبير المصو، ومنال عوض، ونقولا زرينة، وإخراج رائدة غزالة، ونص هذا العمل الذي ما يزال تحت التطوير والدراسة من ارتجالات أعضاء مسرح (عناد)، وقد نفذ العرض بمساهمة من المسرح الملكي البريطاني، مؤسسة (فورد)، تلفزيون بيت لحم، وجهات أخرى.

وكانت فرقة مسرح عناد قد تأسست عام (١٩٨٧) من قبل مجموعة من الهواة، انطلق منهم اثنان لدراسة المسرح، وعادا ليبدأ العمل المسرحي المحترف لمجموعة تتكون من تسعة أشخاص عام (١٩٩٦)، وهي مسجلة تحت مظلة وزارة الثقافة الفلسطينية كمركز غير ربحي للمسرح والفنون، وتعد الفرقة الوحيدة في منطقة جنوب فلسطين.

ومن أهدافها خلق مسرح فعّال يتواصل مع أكثر من مائتي ألف فلسطيني يعيشون في منطقة جنوب الضفة الغربية، وتشجيع الكتاب المسرحيين الفلسطينيين وإنتاج نصوصهم على خشبة المسرح. ومن الجدير ذكره هنا أن مبنى الفرقة قد دُمر جراء القصف الصهيوني الذي استهدفه، كما استهدف كثيرا من بيوت المدنيين، ولكن الفرقة لم تتوقف، حيث قدمت حوالى مائتي عرض مسرحي لما مجموعه مئة وعشرون ألف طفل في القدس والمدن والمخيمات الفلسطينية.

ولهذا، ليس غريبا أن تتناول المسرحية المجازر البشعة التي ارتكبها ويرتكبها الاحتلال الصهيوني، وأبدت المخرجة الشابة رائدة غزالة قدرات إخراجية لافتة للانتباه، حتى أن البعض خرجوا قبل نهاية العرض لعدم احتمالهم المشاهد البشعة التي توزعت على مداره، كما أهدي كل مشاهد - بعد العرض - حجرا للتبشير بحتمية انتصار انتفاضة الحجارة، ولو بعد حين.

ثالث العروض التي اشتملت عليها أيام عمان الفلسطينية، كان (القناع) من إنتاج المسرح الوطني (فلسطين)، تمثيل منيرة زريقي ودورين منير، وإخراج سامح حجازي.

وقد وصفت المسرحية بأنها تنتمي إلى المسرح الفقير، حيث كان البناء السينوغرافي مختزلا، لا على صعيد الديكور فقط، بل وعلى صعيد قدرات الممثل والنص الملفوظ بالمحلية الفلسطينية (من تأليف ممدوح عدوان)، وينشأ الفعل المسرحي، ويستمر حتى نهاية العرض في أرض رخوة، فتبدو خشبة المسرح كما لو أنها مصنوعة من الاسفنج، مما جعل الخطوات غير واضحة، كما كانت حركة الممثل ذات إيقاع رتيب، ساعد في إبرازه الإضاءة والموسيقى حتى كأن الرتابة مبالغ فيها، أو أنها مقصودة بحد ذاتها.

وعموما، فقد طرحت المسرحية عددا من القضايا الاجتماعية، وفق بناء حكائي غير معقد، لا يصل إلى مرتبة التأويل، ويكتفي بوقوفه في مساحة الواقعية المتخيلة.

إلى ذلك، كانت قد تخللت أيام المهرجان خمس ورش عمل مسرحية، أقيمت بالتعاون مع مركز التدريب العربي للمسرح، منى كنيعو، وحسين الرفاعي، ورائد عصفور، هي (الكتابة المسرحية)، (الدراما تورغ)، (الإضاءة المسرحية)، و(الصوت والقناع) و(وسائل دعم قيادة وإدارة المؤسسات الفنية في المنطقة العربية)، وحاضر في هذه الورش مجموعة من المتخصصين، منهم لينا فريدل (السويد)، وماري إلياس (سورية) وأورلاندا كوك (إنجلترا)، وكريستوف غيليرمت (فرنسا)، وهالة وعلاء شكر الله.

وأشاد الفنانون والتقنيون الشباب بهذه الورش التي مكنتهم من الاطلاع على معلومات جديدة، واكسبتهم مفاهيم حديثة في مجال المسرح، بما يخدم رؤيتهم الفنية والإخراجية، ويساهم في تأصيل تجاربهم وترسيخها، والعمل على تطويرها.

وختاما، أود أن أشير إلى مسألة مهمة، وهي أن القضايا الوطنية العربية والإسلامية حازت نصيبا وافرا من بين القضايا الأخرى في عروض المهرجان هذا العام، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على عدم موضوعية الهجوم على «الفوانيس»، فكيف أوفق بين الادعاء أنه مهرجان (تطبيعي)، وأنه يتلقى دعما مشبوها من جهة، وبين أنه يستقدم عروضا ترفض التطبيع، وتدين الصهيونية وتفضح مجازرها البشعة، وتتبنى قضايانا المصيرية من جهة أخرى...؟!!

ومهما اختلفت الآراء في مهرجان أيام عمان المسرحية الذي تقيمه فرقة الفوانيس والورشة المسرحية (مصر)، فلا يختلف اثنان على أهميته من حيث إنه فرصة للقاء وتبادل الخبرات والتجارب، والاطلاع على إبداعات الآخر، الذي كنا إلى زمن نخشى التعامل معه أو التواصل معه، متذرعين بحجج واهية!!

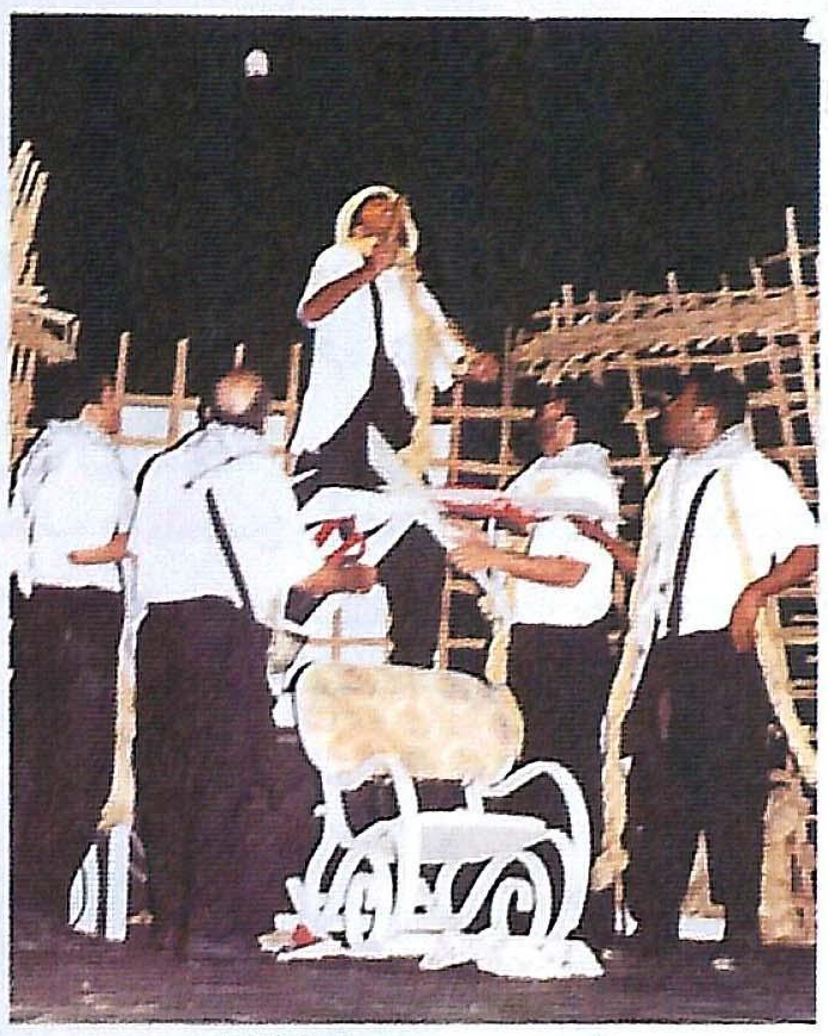
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«أيام الشارقة المسرحية» مهرجان للمسرح حفر مكانا مميزا له على خارطة المهرجانات العربية - على الرغم من اهتمامه وانحيازه للمسرح المحلي الإماراتي - لحسن تنظيمه واستدعائه نخبة من المسرحيين العرب والمهتمين في المجال من الساحة المحلية، وأيضا إصراره على مشاركة عروض مستضافة من الوطن العربي في كل دورة ليس للإمتاع فحسب ولكن للاحتكاك والتواصل والاستفادة.

عبدالفتاح صبري - الشارقة

عروضه عزفت على الوجع الإنساني

أيام الشارقة المسرحية



مشهد من مسرحية «كوكتيل»

في دورته الحادية عشرة وصل الأداء إلى ذروته من الوهج وحسن التنظيم، وإن كان ذلك لا يتوازى مع العروض المقدمة في هذه الدورة حيث تراجع المستوى الفني عن الدورة السابقة، التي اعتبرها المتخصصون قمة النضج الفني والوعي الجماهيري بأهمية المسرح.

والمتأمل لأهمية هذا المهرجان سيجد أنه يمثل المتنفس الرئيس والوحيد لمسرح مسدلة أستاره طوال العام، ولا تهتز إلا ليلة واحدة يسبقها تدريب مكثف واستنفار لغرض المشاركة، وهذه النافذة التي تغلق بعد ذلك لن تتيح سوى الإطالة، ولكن الديمومة مفقودة، وبالتالي لن تنضج التجربة الكلية للمسرح، ولن يكتسب الفنان خبرات، ولن يدعم التقني المصاحب فنه، الأمر الذي يجعل هذا المسرح متأرجحا بين الوهج والخفوت، ولن يتحول إلى ظاهرة تعكس أثرها في المجتمع ولن يخلق جمهورا مدعما ومرتبطا، ولذلك جاءت الدورة الحادية عشرة ضمن هذا الإطار.

من القراءة البانورامية المشهدية، سنجد أن المشاركات قسمت كالتالي: (تسعة) عروض داخل المسابقة و (ثلاثة) خارج المسابقة و (اثنان) خارج الأيام عدا عرض الافتتاح وهو مسرحية «الواقع صورة طبق الأصل» من تأليف حاكم الشارقة وعرض الختام أوبريت عن فلسطين للمسرح المدرسي بالشارقة.

أما عن عروض المسابقة والتي فرزتها لجنة التقييم لغرض دخولها التحكيم فكانت كالتالي:

مسرحية «كوكتيل» مسرح الشارقة الوطني، و«جنون البشر» - المسرح الحديث، و«الشهداء ينهضون من جديد» مسرح كلباء، «باب البراحة» - مسرح دبي الأهلي، و«بيت القصيد» مسرح الشباب القومي، و«لولو يا سلوم» - مسرح رأس الخيمة الوطني، و«رحلة طائر الحب الأخيرة» - مسرح الفجيرة القومي، «ياليل ما أطولك» - مسرح الفجيرة، «الخدعة» - مسرح خورفكان للفنون.

هذه العروض اتجهت في معظمها مضمونيا إلى جهة إبراز قهر الإنسان ومعاناته، ولذا تنوعت الأسباب والأساليب حسب الرؤى التي أيدت أن الإنسان هو الضحية دوما، وهذه بالطبع ليست قصدية ولكنها مؤشر حقيقي عن : أولا أهمية المسرح في كشف مكنون النفس البشرية وأوجاعها كي تتفاعل معها كجمهور تعاني الحالة ذاتها وأيضا هذا التواصل معها يخلق حالة التأمل المطلوبة ضمن أهداف المسرح التي بات يرشحها. ثانيا: حقيقة أن الإنسان يعاني الاستلاب والاغتراب وقهر أخيه الإنسان وأمورا غامضة باتت تهدد بشريته وإنسانيته.

ففي مسرحية «يا ليل ما أطولك» تكشف المسرحية عن غربة الإنسان؛ غربته عن ذاته أولا وعن الآخرين ثانيا. هذه المحاولة لاكتشاف هذه المساحة المعتمة داخل الشخصية التي تحاول البحث عن خوفها وعذابها وعن لحظات الأمل التي لا تأتي، وعلى الرغم من أنه خادع لجهة انحيازه للواقعية ولكنه يلجأ إلى الترميز، ولا يكشف عن نياته بسهولة ويتركها للتصاعد الدرامي حتى نكتشف أن القهر يتم بقصدية، وتدمير الإنسان يتم عبر برنامج دقيق مما يكشف في النهاية عن الخواء والجشع والأنانية وقدرة هذه المفردات إذا تجمعت على تدمير الآخرين.

بينما في مسرحية «لولو يا سلوم» والتي تبدو فيها رموز التمسك بالقيم واضحة «النخلة» وعدم الموافقة على مغادرة المكان «المنزل» وهذا ارتباط بالتاريخ والأرض بينما يخطط آخر «البطل» لقهر هذه الشخصية واستلابها ومحاولة امتلاكها وتطويعها، وإن كان قد نجح في الشق المادي فامتلك الدار وشرد الأسرة لصالح تنفيذ أطماعه، ولكنه في النهاية لم يتمكن من امتلاك روح «مريم» البطلة أو عطفها وظلت هذه الشخصية مهشمة الداخل بين واقعها وتمسكها بقيمها وبالماضي الذي لم تستطع استدعاءه أبدا.

وفي مسرحية «الخدعة» حاولت الموضوعة المسرحية الانفتاح على الأفق الإنساني ولكن من خلال التجريب وخلط الصامت بالحركة والموسيقى في محاولة لإبراز الصراع الأبدي بين الشر والخير بصورة جديدة ولكن الإيغال في الغموض أغلق العمل على الجمهور الذي فهم في النهاية انتصار الشر بظهور نجمة داود صراحة كرمز واضح على علو مرحلة الشر حاليا وتسيدها.

وحاولت مسرحية «الشهداء ينهضون من جديد» اللعب على جدلية «الحياة والموت» عبر بوابة الشهادة ومن خلال اشتراك مخيلة الجمهور بإثارته ذهنيا ومحاولة إدخاله إلى النص ومواجهة الذات بالذات وتظهر المسرحية مرارة أن يبحث أب عن ابنه الشهيد فيضطر إلى استدعائه وخيالاته المضطربة بين الواقع والتمني، بين الأسباب والأهداف، فتقدم لنا المسرحية شخصية منشطرة ومنقسمة باستمرار.

وفي مسرحية «كوكتيل» يحاول مخرجها أن يظهر لنا عبثية الواقع العربي وأكد ذلك من خلال عدم التزامه بمدرسة فنية في المعالجة بل عرج على العديد من التماوجات الفنية المقصودة ومن خلال تداخل المشهديات العربية والمجتمعية المتضارية واللامعقولة أحيانا إلى حد الاضطراب، وكأنها شهادة برفض الانكسار والأمر الواقع وكأنه يحاول - أي المخرج - مواجهة انهيار الوعي.

التيمة نفسها التي جمعت عروض المهرجان الاغتراب وتشظي الشخصية وتأزمها نجدها في مسرحية «بيت القصيد» حيث حفلت بأجواء الاغتراب وهموم الشخصيات الرئيسة والتي حاولت إبرازها المتضادات في العلائق اليومية بين الشخوص وخاصة للبطل الذي ينتظر لحظة الموت حتى وإن حاولت إثراء شخصيته بالعودة إلى جذورها وتفاعلاتها في الزمن المعيش مع الآخرين.

بينما في مسرحية «رحلة طائر الحب الأخيرة» برزت العلاقة بين الرجل والمرأة، إنها قصة الحياة المليئة بالمشاعر والخيبات وأيضا الإحساس بالحاجة الماسة إلى التواصل والحميمية، هذه العلاقة أو البحث فيها ترفع الشخصية الرئيسة - المرأة - إلى البحث في ماضي الآخر الذي يعوقه الحاضر في محاولة للنبش والتمسك بالجذور من خلال تشظيات الفكرة والشخصيات أيضا.

«باب البراحة» الحائز على أفضل عرض مناصفة

وتأتي مسرحية «باب البراحة» لتجسد أيضا مدى عجز الحاضر للشخصيات التي تحيا في بيت للمسنين، وأنها أيضا تحيي الماضي ليس لجهة نفسها فحسب، ولكن لجهة المجتمع على المستوى السياسي والاجتماعي، كأنها محاولة للتحسر ونبذ الواقع ورفضه لصالح الحرية والماضي، وهذه التشابكات تقود الشخصيات إلى الرغبة للنفاذ من الماضي بالتوق إلى المستقبل الشبيه.

حتى مسرحية «جنون البشر» التي حاولت رصد الواقع مثل بعض العروض السابقة من خلال رصده وتقديم تفاصيل لحياة مجموعة من الناس مهمومة بآمال مشتركة ولكن الواقع المليء بالإحباطات وقساوة الحلم، فالشخصية الرئيسة لا تتمكن من التغيير ولا تملك إلا طموحها وحلمها المشروع ولكن الزيف المسيطر وجشع المال، الذي هو لغة العصر يتمكنان من خداع الشخصية وإخراجها من واقعها الجميل حتى يكتشف نفسه ومجتمعه في النهاية فيكتشف الزيف والوهم.

هذه مشهدية سريعة عن عروض مسابقة المهرجان الذي اشتملت فعالياته على ندوات تطبيقية عقب العروض، ونوقشت فيها الفنيات والأداء من قبل الجمهور والمتخصصين وبحضور أعضاء فريق التمثيل وكذلك المخرج والمؤلف، مما ساهم في إثراء النقاشات التي سبرت أغوار العمل وأبرزت مكامن ثرائه وسلبياته، بالإضافة إلى الندوة الفكرية التطبيقية التي أقيمت على مدار يومين تحت عنوان «التأهيل والتربية المسرحية»، وقد نوقشت في الندوة الأوراق المقدمة من نخبة من المسرحيين والمتخصصين واستعرضت تجارب الورش المسرحية في يومها الأول بينما في يومها الثاني كانت قد التأمت الندوة لصالح مسرح الطفل فاهتم المحاورون والمنتدون بمسرح الطفل وأهميته وكيفية تفعيله وادامته حين أجمعت الأوراق المقدمة على أنها رافد مهم وحيوي للمسرح لجهة الممثل والتقني والجمهور وخلق حالة التواصل والمناخ الذي يساعد على قيام ظاهرة مسرحية واستمرارها في أرض الواقع ◆

www.dubaitheater.com

موقع يهتم بشؤون المسرح الإماراتي وبالثقافة المسرحية والتعريف بالحركة المسرحية في الإمارات.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يكاد هذا الفن أن يكون الأكثر تأثيرا في حياة الشعوب. وتحديدا جيل الشباب.

تذهب إلى دار المسرح، أو دار السينما لترى المسرحية أو تشاهد الفيلم. تجلس في مكان محدد لترى التلفزيون، لكنك يمكن أن تستمع إلى الأغنية في أي وقت وأي مكان. هي أيضا الأكثر التصاقا وتعبيرا عن أفراح الناس، وأحزانهم. في السلم والحرب، في العمل والراحة، في حالة الشوق وحالة الاعتزال، تصاحب الإنسان في حله وترحاله، وحتى عند كثير من الشعوب، في لحظة موته!

هذا الملف يعرض للأغنية العربية، وقد يكون هو الملف الأول المفتوح، في أجزاء تنشر تباعا، والبداية في هذا الجزء الأول: الأغنية في لبنان، بمساهمات من كتاب الكلمة، والملحنين، فالموزعين، فالمغنين، فالنقاد، مع أمل استكمال الأجزاء الأخرى، عن الأغنية الخليجية، فالمصرية، فالمغاربية.

تبقى ملاحظة لابد من ذكرها، هي أن اختيار الأسماء هنا لم يأت كتصفية للآخرين، وإنما هو تمثيل للاتجاهات الجادة في مجالات الأغنية المختلفة.

فريق العمل:

جهاد فاضل، أحمد بزون، دارين صالح

الأغنية العربية

الماضي.. الحاضر.. المستقبل

(الجزء الأول - لبنان)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنون

شعراء الكلمة

لم يدرك المغني بعد أهمية النص

طلال حيدر

الموسيقى العربية لها خاصية تميزها، وهي مرافقتها للكلام، بينما الموسيقى الغربية فن قائم بذاته، فالموسيقى تتبع الأغنية العربية، وهذا موجود ابتداء من سيد درويش وصالح الخلعي وعبده الحمولي وأم كلثوم وعبدالوهاب، وانتهاء بالمغنين الجدد، مع القصيدة الفصحى أو المحكية، وفي هذا المجال يشكل سيد درويش ظاهرة خاصة.

تتوزع الأغنية العربية على ثلاث مناطق: المشرق العربي والمغرب العربي والخليج العربي: في الأولى كانت مصر رائدة إلى أن أتى عاصي الرحباني في الثانية، ومرت الأغنية اللبنانية بفترة تحديث، لكن للأسف، مع تطورها وصلت إلى عصر انحطاط، حتى أتى سيمون أسمر في «استديو الفن» وعمل حركة «الرعب» في الأغنية العربية: وعزز مسؤولية التلفزيون أمام المشاهد.

يقف برنامج «استديو الفن» وسيمون أسمر في وجه هذا الانحطاط، بوجود لجنة تشرف وتحمي الذوق العام، ولا شك في أن سبب هذا الانحطاط في لبنان هو الحرب وعدم وجود جهاز لضبط النصوص، وما تبع ذلك من استهلاكية شائعة.

الانحطاط عندنا جزء من الانحطاط العام في العالم العربي، وجزء من هزيمتنا نحن العرب. وانحطاط الأغنية جزء من الانحطاط العام، وفي هذا الكم الهائل من الإنتاج نجد الكثير من السلبية. وتتحول الأغنية المصرية بعد «أين من عيني هاتيك الأغاني» و«إلى الطشت قاللي قومي استحمي» أو «العتبة جزاز»، فهذا رسم واضح لمسار الانحدار، وهذا سقوط من العرش إلى الحضيض.

وإذا كان الانحطاط في لبنان بدأ مع الحرب اللبنانية، ففي مصر وسواها بدأ مع هزيمة ٥ يونيو. وعلى الرغم من ذلك بدأت حال نهوض للأغنية، في لبنان، مع زكي ناصيف وعاصي الرحباني. والآن عندنا سليم سحاب وزياد الرحباني ومارسيل خليفة وشربل روحانا.

لكن هناك مشكلة أن المغني لم يدرك بعد أهمية النص المغنّى. أنا أعطيت فيروز وصباح وماجدة الرومي ومارسيل خليفة، هؤلاء يقدرون النص والكلام، لكن آخرين لا يقدرون، ولا مشكلة عندي في إعطاء نصوص للناشئين، إذا كانوا يقدرون الفن والكلمة.

لست ضد ظاهرة الفيديو كليب إذا كانت توسع من انتشار الأغنية، هذه الصناعة يجب أن تكون على مستوى لائق مع الأغنية التي هي أساسها، هذه لا تحمل الأغنية إنما تؤديها. ولأهمية الفيديو كليب استحدثوا في استديو الفن فئة الأغنية المصورة، وحددوا جائزة بقيمة خمسة وعشرين ألف دولار لأحسن نموذج.

في كل الفنون ارتكبت مصائب باسم الحداثة. وفي «الفيديو كليب» ارتكبت تفريعات، باسم الفن. وجرائم عندما حملت هذه التجربة إلينا أغاني فارغة، برغم ارتدائها رداء بصريا جميلا. كل الفنون فيها من يرتكب جرائم باسم الحقيقة.

كان للأغنية في مصر، في حقبة العشرينيات منحيان: إما المسرح الغنائي وإما السينما. في السينما قُدمت أغانٍ كثيرة لعبدالوهاب وأم كلثوم وغيرهما، ولكن لم يكن المغنون ممثلين جيدين. كان الفيلم الغنائي عبارة عن أغانٍ مصورة لا سينما.

كانت الأغاني جميلة في سينما فاشلة. وكان يمكن أن يكون هناك عمل سينمائي جيد بالتقنيات التي كانت متوافرة، إلا أن ذلك لم يحصل.

أما المسرح الغنائي المصري فأدى دورا أهم من الغناء السينمائي. وبما أن صناعتنا السينمائية في بداياتها، فنحن لم نصل بعد إلى الكوميديا الموسيقية والأفلام الاستعراضية الحقيقية.

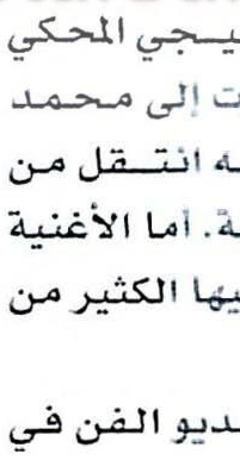
في الخليج العربي الآن عصر نهضة غنائية، خصوصا في المملكة العربية السعودية والإمارات والكويت، وأخص بالذكر الشاعر محمد السويدي، الذي انتهج منهجا جديدا للأغنية، بتطوير مواضيعها، فهو أعطى نموذجا مهما مع خالد الشيخ ومرسيل خليفة.

أنا مع ظاهرة الأغنية الخليجية. فهذا الجزء من العالم العربي الذي كان معزولا عن المشاركة في الأغنية العربية أصبح الآن حاضرا.

وعلينا أن نميز في الأغنية الخليجية ما بين الشعر النبطي وبين الكلام الخليجي المحكي الذي جذوره عربية. ومن هنا أشرت إلى محمد السويدي ودوره في الأغنية، لأنه انتقل من المرحلة النبطية إلى المرحلة المحكية. أما الأغنية العراقية فاستذوقنا بعضها، لكن فيها الكثير من اللوعة والحزن والتأوه.

أحترم ما يؤسس له استديو الفن في تخريجه أسماء مهمة مثل ماجدة الرومي. لكن يجب أن نبني المستقبل الفني من دون أن نستعجل.

كانت هناك أدمغة ومؤهلات، الآن أصبحت تجارة



نزار الحر

في البداية، انتشرت عندنا الأغنية المصرية، حتى أن أوائل من كتبوا الأغنية عندنا كتبوا باللهجة المصرية، أمثال محمد علي فتوح، أما المرحوم عمر الزعني فكتب بالعامية اللبنانية، وكانت أغانيه انتقادية. ثم كتب عبدالجليل وهبي، ثم الأخوان رحباني. وهكذا بدأت الأغنية اللبنانية تنتشر بشكل واسع، وكان الفضل في الأساس لعبدالجليل وهبي وأسعد سابا وأسعد السبعلي بصوتي صباح وسميرة توفيق في ذلك الوقت. وصارت للأغنية اللبنانية شخصية ولها شعراء، أما الانتشار فكان عبر الإذاعة اللبنانية.

أنا كتبت بالعامية والفصحى، وكتبت الموشحات، وغنت شعري مطربات قديرات أمثال صباح ونور الهدى ونازك ونجاح سلام وزكية حمدان وأخريات.

الأغنية في مصر بدأت - حسب معلوماتي - مع سيد درويش وإن كان آخرون سبقوه. كان عبقريا في قدم، وعندما أتى عبدالوهاب وتتلمذ على يديه صارت الأغنية المصرية منتشرة في الدول العربية. وكان من الملحنين البارزين زكريا أحمد ورياض السنباطي ومحمد عبدالوهاب ومحمود الشريف ومحمد الموجي وبليغ حمدي وكمال الطويل.

على مستوى شعر الأغنية، تميز في مصر بيرم التونسي وحسين السيد وأحمد رامي ومأمون الشناوي ومحمود حسن إسماعيل وإبراهيم ناجي وعزيز أباظة.

كانت الأغنية الشعبية، في لبنان سابقة على ما قدمنا وموجودة على مر العصور، وقائمة على أبو الزلف والميجانا، وتبدأ بالفرادي، وطوّر الزعني والشعراء الآخرون هذه الأغنية فاستخدموا كلمات لم تكن مستخدمة من قبل، وأدخلوا معاني جديدة.

انتشرت الأغنية عن طريق الإذاعة وشركات الأسطوانات، وكان للملحنين وديع الصافي وحليم الرومي ونقولا المني فضل كبير في تطويرها. حاول المطربون إدخال الأغنية الشعبية اللبنانية إلى المسرح، وشيئا فشيئا ترسخت.

قديما كان هناك شعراء يشار إليهم بالبنان، كانت هناك أدمغة ومؤهلات. أما اليوم ففي كل حي نلاقي شاعرا. مصر في الزمن الماضي كان عدد شعرائها محدودا، وفي الإذاعة اللبنانية القديمة لم يسجل لأكثر من خمسة عشر شاعرا، وهم اليوم في وسائل الإعلام يتجاوزون ثلاثة آلاف شاعر.

صار الشاعر يكتب ما بين عشر وخمس عشرة أغنية في اليوم، وكذلك يفعل الملحن، هذا اجترار وتقليد.

في الماضي كان تقدير الفن أكبر، وكان السماع أفضل. كنا نتعب في كتابة المقطوعة. نكتبها ونتركها، ثم نعيد كتابتها، وهكذا كان التلحين. كان هناك تأنٍ واهتمام.

الأغنية صارت تجارة، ليس فقط في لبنان، وإنما في العالم العربي كله. هذا هبوط على جميع المستويات، وقد بدأ الناس يملون هذا النوع من الأغاني.

لا أرى ملامح إنقاذ. والإذاعة اللبنانية أوقفت الإنتاج وصارت أجهزتها قديمة، وعمّت الفوضى في قطاع الإنتاج. كانت هناك رقابة واضحة، تمنع دخول مطربين سيئين إلى الإذاعة، لكن هؤلاء الذين كانوا ممنوعين صاروا مطربين «مهمين» اليوم.

المراقبة مهمة وأساس في التطوير، والفيديو كليب لا أعتبره تطورا فهو للمراهقين.

جورج يزبك قدم أغاني «فرانكو - آراب»، ولم ينجح: فتغريب الأغنية لم ينجح على أي مستوى، ومع ذلك يستمرون في هذا الأسلوب وفي الاستخفاف بالأغنية.

عبدالوهاب طوّر الموسيقى وحدثها، لكن لم يكن ذلك سهلا عليه، فبعض قصائده مثل «أنت عمري» احتاجت إلى سنتين تلحينا وتحضيرا.

الشعراء الكبار لا يكتبون اليوم، لأنهم يعرفون أن إنتاجهم ليس له سوق. فلا الشاعر يقبل المطرب، ولا المطرب يقبل شعرا مهما وجديا. إن أذواق الأجيال الصاعدة من المستمعين صارت فاسدة.

لا حل ما دامت الإذاعات الخاصة موجودة، وما دامت السرقات والفوضى مستمرة. كل قطعة يجب أن تخضع للمراقبة قبل تسجيلها، وكل نص أو لحن أو أداء يجب أن يرفض إذا كان دون المستوى.

أما الأغنية الخليجية التي نسمعها فهي عادية، ذات مستوى شعبي وليس فيها ما هو مميز. طلال المداح ومحمد عبده صوتاهما جميلان.

إنها عنصر حضاري يجب حمايته

مارون كرم

بدأت الأغنية المصرية واللبنانية في الأربعينيات. من بدأوا في لبنان هم أبناء المدن الذين وصلت إليهم الأغنية المصرية. أما أبناء الريف فكانت هذه الأغنية بعيدة عنهم.

تراثنا في لبنان فيه العتابا والميجانا اللتان قد نسمي كليهما أغنية. هذه الأغنية هي بنت الضيعة، بدأت مع الفلاحين في القرى، هؤلاء الفلاحون الذين غنوا المواويل، وعندما بدأت الإذاعة اللبنانية كان لها أثر في نشر الأغنية.

الأغنية بالطبع عنصر حضاري. لذلك أتت الدولة بعدد من الموسيقيين مثل محيي الدين سلام وسامي الصيداوي وميشال خياط، هؤلاء الأوائل كانوا نواة للإذاعة اللبنانية والأغنية اللبنانية في آن معا، وكونوا لجانا لتقرأ أو تسمع، وبدأت تتكون من هذه النواة هوية للأغنية. وكان حينئذ عمر الزعني رديفا لهؤلاء، في ما قدمه من كلام جريء مغنى على ألسنة الناس الذين تناقلوه كما الأغنية.

في بداية الأربعينيات، بدأ هؤلاء يخلقون مغنين ومطربين، وكان معهم أيضا زكية حمدان ونقولا المني.

وهكذا أتت إلى الإذاعة لجنة تختار الشعر الغنائي، مثل أسعد سابا وعبدالجليل وهبي ووليم صعب.

ثم أتى الرحبانية وانطلقت الأغنية، وتتابعت مع نجاح سلام ونور الهدى وصباح.

الرحابنة عملوا انقلابا في الأغنية، مع فيروز، وكذلك فعل وديع الصافي وصباح التي ذهبت إلى مصر، وحملت معها التراث اللبناني، ثم أتى زكي ناصيف وفيلمون وهبي وأسعد السبعلي وتوفيق بركات، وكل الكبار ظهروا من الإذاعة اللبنانية التي فقدت اليوم دورها.

في أواخر الخمسينيات جئت إلى الأغنية، وتوظفت في الإذاعة. ومن المصادفة أن وديع الصافي من ضيعتنا فبدأت معه تأليف الأغاني وكتبت له مجموعة منها، ولما كُنت قد بدأت مع مطرب كبير فإن انطلاقتي أتت سريعة.

اليوم زاد عدد المغنين في لبنان والعالم العربي، وصارت الإذاعة تقدم إعلانات للمغنين وتحوّل الأغنية إلى مجرد سلعة.

ماجدة الرومي ووديع الصافي وفيروز لايدفعون للإذاعات لذلك قلما تذاع أغانيهم اليوم، هؤلاء كتبت لهم وهم كبار لا يتكررون في المستقبل.

يجب أن تتدخل الدولة لإيقاف الأغاني التافهة. التكنولوجيا أضرت بالمبدعين في العالم، فأنا كنت أكتب في الطريق وفي سيارتي أفضل مما لو كان عندي مكتب.

الرفاهية والتكنولوجيا تلهي عن العمل الإبداعي، فالأغنية التي تنطلق من ذلك تطرب، فقط، الذين يريدون أن يرقصوا.

التكنولوجيا مؤامرة على الفكر والإبداع. هذه الفوضى التي نعيشها عاشها الغرب قبلنا، ثم تركها إلى أغاني الحنين. الغرب يورّد إلينا ما هو مستهلك.

في الخليج هناك أغنيات ليست للرقص، ويلفتني الشعر الذي يكتب لها. وإن شاء الله لا يصابون بعدوى الفوضى الموجودة في مصر ولبنان.

اتمنى لمن يكتبون في الخليج، وهم غالبا أمراء، أن يكملوا مع أصحاب الأصوات الجميلة.

نحن نفتقر إلى هذا النوع من الأغاني الذي يذكرنا بانتعاش مرحلة الستينيات والسبعينيات في لبنان.

تعرفت إلى الأمير خالد الفيصل، وأعجبني شعره، ففيه قضية وشفافية.

في مصر كان هناك بيرم التونسي وهو الأهم بين العرب، ثم عبدالوهاب محمد وعبدالرحمن الأبنودي ومرسي جميل عزيز وأحمد رامي، وهؤلاء شعراء مهمون، وفي لبنان كان عندنا ميشال طراد وعبدالجليل وهبي وتوفيق بركات وايليا أبو شديد وميشال طعمة وشفيق المغربي وأنا.

غير هؤلاء لم يظهر أحد مهم في مصر ولبنان. وشعر الأغنية ينفصل عن الشعر المعروف، وشاعر الأغنية يخلق عالما خاصا به فهو يهتم بالموسيقى ويحسب موازين شعرية لها علاقة بالغناء والصوت.

الفنون

الملحنون

في الفضاء العربي هناك وقت محجوز للرحابنة

زكي ناصيف

عندما بدأوا في نادي أنطلياس (شمالي بيروت) يعملون اسكتشات وحفلات صغيرة عن العرب، كنت صغيرا ولم أتعرف على الأغنية العربية إلا من خلال الإذاعات، مثل الإذاعة اللبنانية التي توظف فيها عاصي الرحباني، وإذاعة الشرق الأدنى (الإنجليزية) التي افتتحت قسما عربيا حينها، وكانت أهم إذاعة. وفي سوريا كانت هناك إذاعة جيدة.

بعدذلك، في التاريخ الحديث، وتماما في العام ١٩٥٧، بدأ مهرجان بعلبك وانفتحت الأمور على المهرجانات، وكانت هناك مواسم غنائية في قصر البيكاديلي (الحمراء، بيروت).

الأغنية العربية كانت قصيرة. وليس دليل عافية أن الأغنية، كانت تتضمن تكرارا لأوقات طويلة. وعندما أتى عبدالوهاب غيّر الموسيقى في مصر، وكذلك أتى الأخوان رحباني واشتغلا في تحديث الأغنية، وعملا انقلابا في هذا المجال.

أهم دولتين في الموسيقى العربية كانتا مصر ولبنان. أما اليوم، فنستطيع أن نطرب في أغنية مدتها دقيقة، أو في بعض «البريكات» التلفزيونية. انقلبت الأمور وتحدثت، ولم نعد نستطيع سماع أغنية لثلاث ساعات.

في لبنان، هناك من أسس قبل الأخوين رحباني، مثل نقولا المنّي. لكن، في الإذاعات العربية، حتى الآن وقت محجوز للرحابنة.

أضيفت اليوم، الأغنية الخليجية التي فيها إيقاعات جميلة، وفيها أنغام جيدة، وهي تظهر قبل التوزيع الموسيقي. التقنيات مهمة لكن النغم أهم.

نتغنى كثيرا بالتراث، لكن ما قدمه عبدالوهاب أتى من عقله أولا قبل التراث.

في العشرينيات كنت لا أزال في سن صغيرة وكانت في لبنان وبلاد الشام العتابا والدلعونا والدبكة. ولاتزال هذه المعالم واضحة حتى الآن في الريف والمناطق الجبلية عندنا. وهنا أريد أن أركز على الدبكة.

الدبكة في مضمونها الأساسي من حيث مسيرتها ست خطوات، تماشي الدلعونا، تلفظ ببطء في أماكن، وبحماس في أماكن أخرى، حسب اختلاف الطبائع، فهي تختلف بين بعلبك مثلا وبين الجنوب وبين الشمال.

هذه الدبكة وصلت إلى الجبال العراقية، حتى في مصر هناك رقصات جماعية قريبة من الدبكة، لكنها لا تشبهها، فالغالب وجود الرقص الإفرادي.

في الستينيات نزلت الدبكة إلى المدن اللبنانية ونالت مجدها في محيط الجامعة الأمريكية، ثم أقيمت فرقة الأنوار في الفترة نفسها في حفلة أقامها سعيد فريحة في كازينو لبنان، ثم وصلت إلى مناطق الشوف، وأحبها الشوفيون كونها بعيدة عن الخلاعة.

المهم في الأمر أن الدبكة صارت تظهر على المسارح مع الأغاني والموسيقى. وبدأنا نلحن لها أغاني، أنا وتوفيق الباشا وسامي الصيداوي ووليد غلمية، والأخير ليس في فرقة «الأنوار».

استمرت الفرقة بنشاطاتها أربع سنوات، أي حتي عام ١٩٦٤، وتيسر لها أن تنشر نشاطاتها في العواصم العربية وعواصم أوروبية، ولاقت إعجابا كبيرا. وكانت خطوتها الأولى في قبرص.

وهكذا تطورت الدبكة من مستوى الريف والضيعة لترتفع إلى مستوى المسارح العالمية الأغنية التي ترافقت مع الدبكة كانت قوية وفيها حماسة.

نستطيع العودة بالأغنية العربية إلى العشرينيات، عندما كانت تأتي إلينا من مصر، أيام سيد درويش. فقد كانت توجد حوالى سبع أو ثماني أغان نعرفها ونعيش عليها. في بيروت انتشرت أغاني عمر الزعني، وهي أغان شعبية انتقادية وسياسية، فيها اللون البيروتي، وظهر داود قرانوح أيضا في الأغنية الشعبية اللبنانية.

هذا النشاط كان قبل إذاعة الشرق الأدنى، وقد فتحت في بيروت مكتبا بإدارة صبري الشريف الذي اتصل بالأخوين رحباني ووديع الصافي وتوفيق الباشا وسامي الصيداوي، فقدموا جهودا كبيرة في الإذاعة. واستمرت هذه الحركة بشكل مستقل ومميز. فالأغنية التي كانت تخرج منها كانت مراقبة فنيا، وهكذا أخذت الأغنية تروج ومكتبة الإذاعة تزداد غنى.

حليم الرومي كان من الأوائل، فهو عايش الإذاعة عندما كانت إدارتها في فلسطين. وعندما حضر إلى لبنان أعطى كثيرا للإذاعة اللبنانية.

لم يكن هناك مجهود مشترك. كان كل واحد يشتغل بمجهود خاص، في هذه الفترة كانت الأغنية المصرية تصل إلينا ، وتصل إلينا منها أغاني عبدالوهاب وأم كلثوم، بعدما كان سيد درويش قد انتشر في بيروت وأخذنا عنه، خصوصا فيروز.

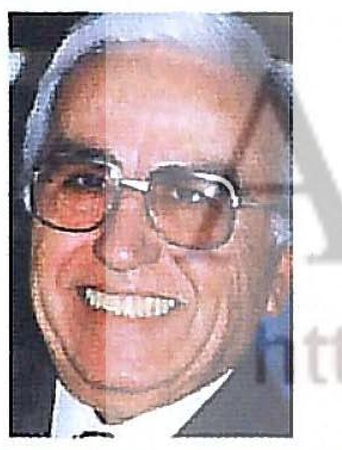
في مصر برز عباقرة مثل زكريا أحمد والسنباطي والقصبجي. لكن للأسف أيضا لم يكن هناك تعاون بين مصر ولبنان، فكل اشتغل على حدة.

الآن يوجد ركود، لكن لا نستطيع تجاهل تجربة كركلا، الذي عمل حركة دائمة خرجت منها فرق أخرى. وهناك شباب جدد مثل مرسيل خليفة وزياد الرحباني وايلي شويري.

المسرح طريق لانتشار الأغنية. أما في الإذاعة، فلا ضرورة لمرافقة الدبكة للأغنية، وفي التلفزيون تظهر الدبكة والرقص مع الأغنية. أما الفيديو كليب فعملية هدفها الربح.

لا بأس، ليتصارع الجميع، والبقاء للأفضل. لكن في كل الحالات علينا الاهتمام بالهوية الوطنية للأغنية.

الطالع من البيئة يستمر، والآتي من الخارج إلى فناء



رفيق حبيقة

أتى وقت غزت فيه الأغنية اللبنانية العالم العربي بنظافتها وجديدها وخروجها من بيئتها. الأغنية المصرية أيضا خرجت من البيئة المصرية أيام سيد درويش وصالح عبدالحي وعبده الحامولي، والأندلسيات خرجت من البيئة الأندلسية.

كل ما يطلع من البيئة بشكل طبيعي يسود ويستمر وكل ما يأتي من خارجها يسقط. لا أضع اللوم على الملحنين فقط. الجميع يتحملون المسؤولية والتلفزيونات والإذاعات تقبل أي شيء لسد فراغ البرامج.

قبل الأحداث، في لبنان، كانت هناك إذاعة، سجل فيها وديع الصافي حوالى ألف أغنية، من دون أن يدفع فلسا واحدا. الآن التسجيل مكلف جدا. ولا نستطيع أن نفرض على الفنان شيئا. يأتيني أحيانا مغنٍ يطلب مني لحنا مشروطا بسماع المنتج (المالي) أو بتشابه هذا اللحن مع لحن أثبت نجاحه لنجم من النجوم. فبسبب خلفيات المنتج الشخصية والتجارية وربما بسبب الوصول إلى إحدى المطربات الجميلات يغطي المنتج كلفة شريط، فيهتم بموضوعاته وأهدافه أكثر من اهتمامه بالفن. وهكذا فالإنتاج بات مشكوكا فيه.

لست ضد التلفزيون، ولا أي إبداع تقني، لكن عندما تطلب مني كمية كثيرة من الألحان لابد أن أجتر نفسي، وهذا أمر سيئ، و«أعجب» لفنان يريد أن يثبت حضوره كل ساعة في الساحة الفنية، فعبد الوهاب كان يطل مرة في السنة. أما مطربو اليوم فيريدون أن يظهروا على شاشات التلفزة يوميا.

الألحان في لبنان توارت وتطورت. فمثلا تميز ملحن مثل فيلمون وهبي، وقبله نقولا المنّي، وكنت صغيرا عندما كان وهبي يلحن مصريا، أما الرحابنة فطوروا في الأسلوب ووجدوا اللون اللبناني.

اليوم تراجعت الأمور وبات استخدام الآلات الموسيقية على جانب كبير من الفوضى، حتى إن عبدالوهاب قال عندما ظهرت آلة الأورغ: «يا ويل الموسيقى العربية من هذه الآلة». هناك لحن واحد في مصر (تراتا ترارا) تركزت عليه الرقصات. كل الأغاني اليوم على هذا النظام نفسه، فأين الجمل الموسيقية؟ كل ما يوضع اليوم غير لازم، وهناك حشو يلحق كله جملة لحنية واحدة.

هل يرى «أحد فيديو كليب» وليس فيه خمس عشرة أو عشرون راقصة، عيب هذا الذي يعرض في التلفزيون.

عبدالوهاب تأثر بالذين كانوا قبله مثل سيد درويش، لكنه طوّر الأسلوب الشرقي ولم ينسه. كل أغنية كان لها نكهة وشكل. من يستطيع إقناع الناس علميا بالغلط الذي يجري في الساحة الفنية؟ فعلم الموسيقى لا يفهمه الناس ولهذا ينجرفون مع المغنين الهابطين، حتى إننا صرنا نحن المخطئين وهم المصيبين.

المسألة مسألة فلوس، إذ لا يستطيع أي تلفزيون الاستمرار، إذا لم يركب الموجة. كان المردود المادي لأغنيتنا لكفاية العيش، أما اليوم فالهدف دائما تجميع المال. هناك ملحن معروف على الساحة العربية، موهوب، لكن تسعة وتسعين في المئة من ألحانه تشبه بعضها، لذا تبهت قيمة لحنه. عندنا مغنون موهوبون، لكنهم لم يدرسوا، أشرفت على عدد منهم، فتناسوني حتى لا ينكشف ضعفهم أمامي. في علمنا أن فلانا قدمناه في التلفزيون من مدة، وإذ فجأة يتحول إلى نجم. لا بأس بذلك، لكن على هذا النجم أن ينمّي موهبته. هو يشعر بأنه يصغر إذا درس، وإذا حصل ودرس فهو يفعل ذلك خفية عن الناس، لأنه يخجل بهذا البوح.

البرامج الغنائية الموجودة في التلفزيونات ليست جيدة. و«استديو الفن» لم أدخله هذا العام بسبب عدم تماشي أفكاري وأفكار المسؤولين فيه (ربما يصورون للناس أسبابا أخرى لكن هذه هي الحقيقة أقولها).

لم يعرض عليّ «استديو الفن» هذه السنة المشاركة، ولو عرض لما قبلت، لأنني أعرف أننا سنقع في التفاهات الموسيقية الموجودة في السوق. فالجيل الذي يسمع، منذ خمس عشرة سنة، تفاهات لم يعد عنده حنين إلى الماضي والبرنامج لا ينجح إذا لم تكن الأغاني للكبار.

كنت خائفا من عدم نجاح استديو الفن، وهذا ما حصل فنحن لا نتماشى مع عقلية سيمون أسمر. تصوروا مثلا أن زكي ناصيف لم يعد منظره لائقا على الشاشة كما يدعون.

في أول حلقة هذا العام، شبه سيمون أسمر الأغنية الجديدة بالهمبرغر، مستحسنا إياها، فعلى الأغنية السلام!

يجب أن تجتمع الدول العربية في أوركسترا عربية كبيرة تعزف موسيقى شرقية. وعلى هذه الدول العمل على تنظيم مهنة الموسيقى أو تعطي العارفين صلاحية هذا التنظيم. فصحيح أن في مهنتنا غيرة وحسدا، لكننا نتعرض لمصيبة واحدة تجمعنا.

بعض الأغنيات الهابطة تبرز اليوم، لكنها تبرز مثلما يبرز البرغوث في اللبن، ما إن تخض اللبن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حتى يختفي. لذا هناك حاجة إلى الهدم. فالدولة يجب أن تهدم لتبني، قبل أن تأتي أيام يقولون فيها كان هناك ربع شرقي، تماما مثلما يقولون اليوم «كانت هناك ديناصورات».

أنا متشائم من أن تلعب الدولة دورا كبيرا، فالمسؤولون يتعاملون معنا كحرف ساقط ويحتقرون مهنتنا. يقولون: «هذا موسيقي، وموزيكاتي».

إما أن يحسّ المسؤولون بالفن، وإلا فعلى على الفن السلام. أعود لأؤكد أن الهدم ضروري إذا كان الهدف هو التصحيح. من يسمع الألفاظ التي تقال في وصف الأغنيات على شاشات التلفزيون وفي الإذاعات، مثل «أغنية ضاربة» أو أغنية «أفحمت العالم» يدرك ضرورة الهدم واقفال تلفزيونات من أجل تصحيح مسارها، ولا بأس أن يقفل تلفزيون لبنان إذا كان الهدف تصحيح مساره، أما بالنسبة إلى الأغنية الخليجية فلها لونها الخاص والفنانون الخليجيون يحافظون على وجود بيئتهم في أغانيهم، لكن التكرار مزعج أيضا، والسبب حاجة التلفزيون إلى مادة، ثم هم قادرون على تطوير الأغنية وتطوير قدراتهم الموسيقية، لكن المال يفسد ذلك، فالأوركسترا الخليجية مؤلفة من مصريين، وكل ألف مصري يقابله خليجي واحد، ذلك أن العزف لا يدرّ مالا بالنسبة إلى الخليجي فلا يقبل عليه.

الألحان تنهال على الخليج، لكنها متشابهة، وكلها حريصة على وجود الإيقاع الخليجي، وإن كان البعض يطعِّم لحنه قليلا بالغربي. مشكلتهم أنهم ليس عندهم موسيقيون مهمون.

المطربون العرب يذهبون إلى الخليج من أجل المال لا الفن، لذلك يحشون حفلاتهم بأي شيء ليكملوا البرنامج، ويقدمون تكرارات مزعجة، في حين أن وديع الصافي، مثلا، كان يلوّن الأغنية الواحدة كلما قدمها مرة أخرى.

هناك ملحنون لا نذكرهم كثيرا، مثل محمد فوزي ورؤوف ذهني وهما من الملحنين الموهوبين. ليتنا نجدد ألحانهما بتوزيع جديد. و«يا عيب الشوم» على التوزيعات الجديدة التي تشوه القديمة.

قد ينتظرنا الناس ويقرؤوننا ليفرحوا، لكن لابد من إبراز هذا العذاب، فالموسيقى والموسيقيون في مهب الريح ببلادنا.

لدينا مخزون يكفي آلاف السنين

إيلي شويري

كم مرة، وبأمر من «صاحبة الجلالة» طُلب مني أن أغوص في بحر من المعاناة في موضوع الأغنية العربية. وفي كل مرة كنت أبحث عن بداية لهذا الموضوع الشائك فلا أجدها بسهولة، فأنا لست بناقد إلا لنفسي وأخشى أن ينزلق لساني فيعبِّر عما لا أريد أن أفصح عنه أو ما هو في قرارتي، ولكن لا بأس إن قدمت بعضا من خواطر ورؤى راجيا ألا أجرح أحدا.

قديما كان هناك شعر قيم، ولحن أصيل، ومغن قدير، و«الثلاثة» تعبر بإبداع عن خصائص مجتمعنا وتوقه إلى التعبير في الغناء عن أي حالة إنسانية. ولاشك في أنه كانت توجد أغان خفيفة تعتمد على النهفة والنكتة والحركة والإيقاع الشعبي. لكن مثل هذه الأغاني لم تكن تشكل أكثر من عشرة في المائة. أما اليوم فقد أصبح الغناء كله يعتمد على الشكل الحسن واللحن الخفيف والجملة اللحنية المكررة. وقلائل جدا هم الذين يتجهون صوب الإبداع الذي كان لدى الجيل القديم.

إذا أخذنا الشعر في زمنين، ندرك تماما الفرق الشاسع بينهما وكذلك الأمر بالنسبة إلى اللحن ونوعية الآلات الموسيقية وعدد العازفين والمدة التي يستغرقها إنتاج غنائي جيد في القديم (عدة شهور) وإنتاج غنائي خفيف اليوم (بضع ساعات).

لابد أن نذكر أن أغنية جيدة من طراز الزمن الماضي تكلف ما تكلفه أربع أغنيات في الزمن الحالي. وقديما كانت الإذاعات العربية هي صاحبة الإنتاج الغنائي، أم اليوم فالإذاعات العربية لا تنتج أكثر من خمس عشرة في المائة من الأغاني التي ينتجها عشرة آلاف مغن عربي اليوم، بين رديء جدا ورديء، ومقبول شكلا لا مضمونا، أما الجيد جدا أو الجيد فالقارئ يدركه تماما.

اليوم لا يعرض التلفزيون أي أغنية أو أي موضوع غنائي تزيد مدته على أربع دقائق، ولا يتخلى عن شرط أن يكون الشكل الحسن ظاهرا جدا. وتساوي مادة الموسيقى والغناء في وسائل الإعلام العربية والعالمية ما نسبته ٨٥ في المئة من مجموع بث أربع وعشرين ساعة، أما نسبة الجيد منها فلا تساوي أكثر من اثنين في المائة.

عدد الإذاعات العربية قديما كان لا يتجاوز عدد الدول العربية، أما اليوم فصارت الإذاعات ستة أضعاف، التجارية منها تقبض لترويج مادة دون المستوى.

الإذاعات الرسمية في الدول العربية لا تهتم إلا في الدفاع عن أنظمتها ونشاطات مبدعي الحكم فيها. أما موضوع التراث وتحسين الإنتاج الثقافي فيأتي في الدرجة الأخيرة، إذا بقي هناك درجات.

الأفلام الغنائية أصبحت معدومة، وكذلك البرامج التلفزيونية المدفوعة، فقديما كان كل مطرب أو ملحن أو شاعر له مصنفات يقبض عليها سنويا من وسائل الإعلام، ولكن مع تطور الإعلام المرئي لم تعد هناك مخصصات للفنانين من هذه الوسائل.

المسرح الغنائي مكلف، وهو في حاجة إلى منتج. لكنه غير موجود. وهكذا فالمبدعون في حالة استراحة لسنين طويلة، بدأت منذ السبعينيات. والدول العربية لا تعنيها حتى الآن حقوق الفنان وإذا حصل إنتاج، فالمنتجون اليوم هم من فئة «زوروني كل سنة مرة».

هذا هو موطن الداء أما الدواء، فعلى الرغم من كل ما ذُكر وكُتب عن أغاني العرب، لاتزال هناك أقلام مبدعين من كتّاب الأغنية، ولا يزال هناك صف لا بأس به من رواد اللحن الأصيل المسؤول، ولا تزال أصوات حقيقية لمطربين تنتظر مسؤولية أكبر في كل وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمكتوبة، إذا وجدت ترجع إلى الأغنية أسماع الإنسان العربي المثقف، ومنه تبدأ رحلة العودة إلى الأصالة والإبداع في الفضاء العربي ولو قدر لي اليوم أن أسأل سيد درويش وصالح عبدالحي ومحمد القصبجي وزكي مراد ورياض السنباطي ومحمد عبدالوهاب وبليغ حمدي وكمال الطويل ومحمد الموجي وفريد الأطرش لأجابوا أن لديكم مخزونا يكفي لخمسين ألف سنة.

لا تزال هذه الحضارة الموسيقية التي بنيت عليها رفوف الإذاعات، خصوصا الرسمية منها، موجودة وما علينا إلا إطلاق سراحها لتثبت حضورها.

مشكلاتنا اليوم كثيرة. الزمن الماضي لم يشهد مثلها، لذلك يجب أن نعود إلى الأصالة. على وسائل الإعلام ألا تغرقنا في همومنا الوطنية والعربية والإنسانية، فنحن في حاجة إلى ما يريحنا أيضا، وعلينا أن ننتج ما يريحنا، ففي مصر، مثلا، ينتجون برامج فنية كالفوازير وغيرها كل سنة، بيما نحن لا. لماذا؟

كل يوم هناك حوالى أربعمئة أغنية جديدة في الوطن العربي، ولبنان وحده يملك حوالى خمسين استديو٠٠٠ كلها أغان تعبيرية وصفية وحديثة، ليس فيها مواضيع جاذبة باستثناء القليل، فكثافة الرداءة الموجودة تغطي على الجيد.

في الماضي كانت الشركات تنتج، أما اليوم فالإنتاج للأشخاص والأغنياء، هم وأذواقهم! إذا أعجبتهم مطربة في شكلها أنتجوا لها أسطوانة. هذا هو المقياس الذي يستمر ما دامت المسؤولية غائبة، أعني مسؤولية الدولة ووسائل الإعلام.

كل البرامج أصبحت خاضعة للعرض والطلب كأننا في سوق. لماذا لا يوجد نظام يمنع الشخص أن يغني إذا كان بلا موهبة؟

الأغنية الخليجية قديمة، فهي بدأت منذ ثلاثين سنة، لكن وسائل الإعلام الحديثة حملتها بشكل مكثف، منذ عام ١٩٩٠، إلى خارج الخليج. أنا كنت في الكويت العام ١٩٥٠، وكان بث الإذاعة ضعيفا. أما اليوم، ومع وجود الأقمار الصناعية، فقد وصلت الأغنية الخليجية إلى كل مكان.

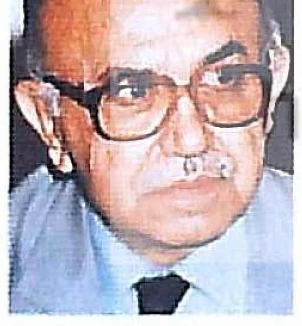
هناك مغنون جيدون مثل عوض دوخي، شادي الخليج وطلال مداح، انفتحوا اليوم على العالم حتى أصبحت الأغنية الخليجية جيدة لحنا وكلمة وصوتا. وهي تحافظ على شخصيتها على الرغم من سيطرة الأغنية المصرية. فالخليجيون يلحنون من بيئتهم، وعندهم إمكانات إنتاج، والمغني أو الفنان يعيش في بحبوحة، وهذا مهم حتى لا تتبدل مسيرته الفنية، كما هو حاصل لدينا.

على الدول العربية أن تلتزم دفع حقوق المؤلف والفنان، ليعود الإبداع إلى ما كان عليه. إذا صينت حقوق المبدع استمر مدى العمر، وإلا فلا بدّ أن تطغى الهمجية الغنائية على كل شيء.

ببساطة، كثر ضباب الغلط، ولم يبق متنفس للمبدع، فالمذيع هو الذي يقرر ما يصلح لفترة ولا يصلح لمجتمع.

الفنون
الموزعون

لدينا معاهد كثيرة لكن النتائج مؤسفة



توفيق الباشا

أستطيع أن أبدأ في ما يسمى بالأغنية المصرية التي كانت بيئتها صالحة لاحتضان الفن والأدب، والمسرح والصحافة، وقد لعبت الدولة دورا داعما، إضافة إلى ذلك كان هناك من يدعم عمليا في إنشاء النوادي والاستديوهات. كان على رأس القائمة في مصر طلعت باشا حرب.

نجوم مصر احْتُضِنوا من قبل شخصيات كبيرة. هذا ما حصل لسيد درويش وعبدالوهاب وجورج أبيض. ولهذا اجتذبت القاهرة الفن والفنانين من كل الدول العربية. وكان للسينما دور في ذلك، كما كان لنجوم الغناء فضل في السينما.

في بيروت كان هناك حضور لما يسمى بالأغنية الشعبية لا بمعناها الدارج اليوم، فسيد درويش، مثلا، أُطلق عليه لقب «فنان الشعب». الشعبي لا يعني البسيط والفوضوي والمهمل، وعندنا كان عمر الزعني «شاعر الشعب»، هو شاعر وموسيقي، أنا عاشرته ولعبت بموسيقاه، وكذلك يحيى اللبابيدي صاحب أغنية «يا ريتني طير لأطير حواليك»، ثم نقولا المنّي والرحابنة وزكي ناصيف الذين حققوا شخصية للأغنية اللبنانية.

عمر الزعني كانت أغنيته ناقدة وتغلب عليها السياسة أكثر من النكهة الاجتماعية والعاطفية. لم ينجح في الأغنية العاطفية، بينما اللبابيدي نجح في الثلاثة وكانت السياسة أقلها.

هناك فنون عربية وذات هوية عربية، لا تنتمي إلى بلد من البلدان. أم كلثوم وعبدالوهاب عندهما صفة عربية لا مصرية فقط، ذلك أن أغانيهما نبعت من الأصالة العربية، ولهذا انتشرت. في العصر العباسي صنعت بغداد نوعا من الغناء الموحد أيضا، هو الذي انتشر وفي لبنان حدث ذلك عندما أخذ الشعراء يتجنبون، في كلمات الأغنية، ما هو غير مفهوم في البلاد العربية الأخرى، فالأغنية كلمة أولا.

في لبنان، أول مدير لإذاعة القدس كان يحيى اللبابيدي البيروتي، وهو خريج الجامعة الأمريكية، كذلك الزعني كان يدرس المحاماة، وعندما بدأت الإذاعة اللبنانية البث (سنة ١٩٣٨ - ١٩٣٩) كانت تهتم بالدعاية الحربية والأفكار السياسية ثم تبنت الأغنية، فكان وديع الصافي يغني البلدي.

كان الزجالون لا يزالون منبريين، ليس في زجلهم طراوة، ثم لاحقا طريت المقطوعة الزجلية. في ذلك الوقت لحنت قصائد لشعراء كبار كانت الإذاعة تفتح عشر ساعات يوميا.

كان من مذيعي الإذاعة سعيد عقل وفاضل سعيد عقل وغنطوس الرامي ومحمد النقاش وشفيق الجدايل. كان الأدب في الإذاعة اللبنانية يطغى على الغناء. كانت مرحلة انتقالية.

نجاح سلام ظهرت من الإذاعة اللبنانية، ونور الهدى كانت تغني في ملهى راق، ووديع الصافي كان يطور نفسه شيئا فشيئا.

التجربة اللبنانية بدأت في الإذاعة، وكذلك تجربة عاصي الرحباني كانت فيها. كان يهمنا أن نعمل شيئا إلى أن انتقلت محطة إذاعة الشرق الأدنى من قبرص إلى بيروت بشكل تجريبي، وصارت الإذاعتان تتعاملان مع الفنانين اللبنانيين، والفنانون المصريون كانت أسعارهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غالية في ذلك الوقت.

كنت خارج البلاد، وعندما أتيت وجدت كل الأصدقاء وقد تبنتهم إذاعة الشرق الأدنى. ظهرنا باللون الذي صبغ الموسيقى والأغنية في لبنان. وصارت هناك مدرستان: مدرسة القاهرة ومدرسة بيروت، بعدما كانت بيروت عالة على مدرسة القاهرة. كان عندنا ملحنون وزجالون لبنانيون يلحنون ويكتبون بالمصري، وكانت أول لبنانية ذهبت إلى مصر هي لور دكاش. غنت أشياء كلاسيكية، ثم تبعتها نور الهدى وصباح وسعاد محمد ونجاح سلام. كان الغناء في ذلك الوقت يتركز في القاهرة، ولا أرى في ذلك خطأ، فمن بين الولايات المتحدة كلها ولاية واحدة تتركز فيها السينما. والفن مكلف ويحتاج إلى تجمع إمكانات.

مشكلتنا في العالم العربي أن المستمع يحب الموسيقى مصاحبة للغناء، أما الموسيقي الصامتة فصارت رمزا للترحم على الزعماء.

في مصر كانت الموسيقى توضع في الأفلام وفي مقدمات الأغنيات. أما في لبنان فكان الاهتمام بالكلمة أساسيا، لذلك وجدنا من يرقق الكلمة ويعتبر في ذلك مدينية، مثل عبدالجليل وهبي وأسعد سابا وأسعد السبعلي. أما أنا فاهتممت بالموسيقى وتعاملت مع كل من غنى من الكبار في لبنان وسوريا ومصر، وعندما تفرغت كليا للفن انصبت أعمالي كلها على الموسيقى، فالغناء غناء والموسيقى موسيقى.

تفشى لدى طبقة من المجتمع، في أثناء الحرب وبعدها، وباء الإيقاع وأشعل الناس، وظهر اسم «الأغنية الشبابية». كأن الذي أطلق هذا الاسم لا يعرف أن عبدالوهاب وعبدالحليم حافظ وسواهما من المطربين الكبار كانوا شبابا.

هذا النوع من الغناء «الشبابي» يجب أن يسمع فقط في الملاهي الليلية كما يحصل في الغرب. فالمسؤولية لا تقع على الإعلام وحده، وإنما أيضا على المؤسسات التربوية.

الغريب أنه عندما كان الفن راقيا لم يكن لدينا معاهد موسيقية. اليوم لدينا معاهد كثيرة. ومع ذلك فالنتائج لم تظهر شيئا مهما. أنا علّمت في المعهد. عديدون لا يكملون دراستهم، يأتون مستعجلين، ومن يستمر يصبح مهما، مثل مرسيل خليفة وفؤاد عواد وعايدة شلهوب، هؤلاء أصبحوا أساتذة.

ملحنو اليوم لا يعرفون تراثهم اللحني، بينما ملحنو العشرينيات في مصر قرأوا ما قبلهم. ملحنو اليوم يلحنون على الطاولة.

بصراحة، أنا يائس من هذا الجيل الطالع، فالذين يعطون ما عليه القيمة من بينهم اليوم، هم أبناء البيوت الفنية، مثل ابن عاصي، ابن منصور، ابن إلياس، ابني، هناك واعدون، لكنهم يحتاجون إلى تغذية ثقافتهم الفنية.

نطلب من الشباب أن يشطبوا تسمية «الأغنية الشبابية»، فالشباب روح لا جسد، وعبدالوهاب غنى «من غير ليه» وهو في السبعين، والشباب في مصر لم يقدروا أن يعملوا شخصية.

لا أطالب الدولة بأشياء كثيرة. عليها أن تفتح مدارس ومعاهد ودور معلمين للموسيقى. أما أنا فتعلمت على من سبقني من دون معهد، ثم دخلت المعهد الموسيقي في الجامعة الأمريكية، ودخلت الموسيقى الغربية الكلاسيكية، لكنني حافظت على موسيقاي وأدخلت إليها التقنية الغربية.

بقي أن نتكلم عن الأغنية الخليجية. فهي خليجية بلهجتها فقط، أما اللحن فيأتيها من كل أنحاء البلاد العربية. أريد أن أسأل لماذا يتألف التخت الموسيقي من أربعين عازفا؟ ماذا يفعلون؟ ألا يكفي أربعة عازفين مثلا؟ هذه البهرجة والأنوار والديكورات و«الفيديو كليبات»، واستخدام المطربات الشهيرات للغناء باللهجة الخليجية. كلها لا حاجة إليها. ولا تؤسس لتقدم في الفن. لماذا لم يتبعوا سعود الراشد وشادي الخليج ومحمد عبده وطلال مداح؟ ولماذا لا يستخدم الخليجيون الإيقاعات الموجودة في تراثهم الغني بالإيقاعات. وأنا أحصيت الكثير منها في أرشيفي. وأغنية عبدالحليم حافظ «يا هلي يا هلي» إيقاعها كويتي.

هذا لا يعني أنني مع الأصيل ضد الدخيل. لا، أنا ضد هذا الكلام، فالحضارات تتعامل مع بعضها وتتلاقى وتتلاقح.

الأموال وحدها لا تكفي لإنتاج الفن

إلياس الرحباني

كان عند العرب عبدالوهاب وأم كلثوم وليلى مراد وأسمهان. وكنا صغارا عندما أنّق عبدالوهاب الأغنية المصرية، وكذلك بليغ حمدي وعبده الحامولي، أما نحن فلم يكن لدينا أسماء كثيرة. كان عندنا نقولا المنّي وسامي الصيداوي، ثم أتى الأخوان رحباني وقلبوا الطاولة في الأغنية على مستوى الفكرة والنغم والتوزيع، وتحسنت الأمور في لبنان. أنا أتيت بعدهم، ثم أتى أولادنا. ففي لبنان أغان جميلة وأخرى دون المستوى.

الإعلام يُظهر السيئ والجيد على حد سواء، وكل شيء ينشر ويبث، لأن الوسائل الإعلامية تحتاج إلى كثرة العدد.

في مصر لم يكن الكبار في الأغنية أكثر من سبعة على ستين مليونا، أما اليوم فالموضوع مختلف.

من جهتي أستخدام الإيقاع الغربي الذي أتيت به من الغرب إلى الشرق. البعض انتقدني، لكن جودة الأفلام المصرية في السابق كانت بسبب وجود تقنيين أجانب وأوركسترات يقودها أجانب.

لبنان وضعه مختلف، الناس يسمعون الأجنبي وقد تربوا عليه، حتى إننا لم نعد نستطيع أن نعمل موسيقى من دون «الدرام»، وإن كان البعض أساء استخدامه.

الذين أساؤوا أكثر للأغنية هم المنتجون (الماليون)، فهم يعملون مائة أغنية ينشرونها في الأسواق فتنتشر منها أغنية واحدة. الفلوس لا تكفي لإنتاج الفن، بل أحيانا تخرّب الفن، ونتمنى أن يفلس هؤلاء المخرجون باكرا.

الكلام يدور دائما على الأغنية، لكن الموسيقى وحدها تستطيع أن تكون شيئا مهما، والتأليف الموسيقي أهم شيء على الأرض. الكلمة ليست الأهم.

الموزع عليه أن يدرس عشر سنوات أو أكثر، ولابد من استخدام الموسيقى الغربية، وإن كان ذلك «تهمة» توجه إلينا، ليست تهمة، هذا ما نؤكده كل مرة. أريد أن أسأل: هل نرجع إلى استخدام الدواب بدلا من السيارات والطائرات؟! وهل نلغي الساعات والآلات الحديثة؟ هل نرجع إلى عصر ما قبل التكنولوجيا والتقدم الحضاري؟

نعم نأخذ الموسيقى من الغرب ولا نهتم بالذين يتكلمون ويتهمون.

أنا تجولت في العالم كله. كان يجب أن أعيش في باريس، لكنني أتيت إلى بيروت، وأعيش فيها، وأتعاطى مع ناس أمين في الموسيقى.

التوزيع مشروع مهم، والناس لا يعرفون أين ينجح وأين يسقط. آخر همهم أن يعرفوا!!

تسعون في المائة من الأغاني العربية لا تحتاج إلى توزيع ربما تحتاج إلى توضيب، فالتوزيع يحتاج إلى أمور مهمة وإلى رؤيا، ورؤيا التوزيع تختلف من عصر إلى آخر، وتتغير مع تطور التقنيات.

نحن نصل إلى مستوى الغرب في التأليف الموسيقي. فعندنا بشارة الخوري من أهم الموسيقيين في العالم، وعبدالله المصري، وعازفون مهمون مثل عبدالرحمن الباشا ووليد حوراني والمرحوم وليد عقل. نحن قادرون أن نربح العالم. ما يؤخرنا فقط هو المال.

نحكي كثيرا أحيانا، لكن لا أحد يرد، لكننا نكمل طريقنا، والمتأخرون آخر همنا، ومثلما عمل عبدالوهاب وأم كلثوم وسواهما في مصر، فإن الرحابنة، بما أتوا به من فن رفعوا البلد. ومع ذلك لا يعجب ذلك البعض، فيتهمنا بتغريب الفن. هاتوا لنا آلة من تراثنا وحدنا: الناي فارسي والعود تركي. عندنا ربابة وندق على الطاولة ونستعمل الدف. ولن نستطيع أن نغني إذا بقينا نتحدث عن الموسيقى «الدخيلة». ثم ماذا نفعل بالآلات الغربية التي تصنع موسيقى عبدالوهاب وأم كلثوم؟!

مع ذلك كله أحاول ألا أكون متشائما من مستقبل الأغنية العربية. يكفي أن يكون واحد مهما. ونحن الرحابنة تسعة كل في اختصاصه ينذر نفسه لبلده. ومهم أن يكون في الفن أخلاق، فـ«الفيديو كليبات» التي تشاهدها على التلفزيون مرات كثيرة، وفيها قلة أخلاق لا تعني أن الأغنية المقدمة ناجحة. هذا يعني أن مديري التلفزيونات لا يعرفون في الموسيقى فيسمحون بتمرير التافه من الأغاني.

ما يحدث، تغيير، لكنه ليس تطورا في كل حالاته

إيليا العليا

أنا لم أواكب الأغنية القديمة، إنما قرأت ودرست عنها. وإذا أردنا أن نتحدث عن الأغنية غير القديمة جدا. فلنتحدث عن السنباطي والقصبجي وعبدالوهاب، في الأغنية المصرية.

من دون شك في هذه الحقبة كان استناد الأغنية على الميلودي الجميلة، على النغم والجملة اللحنية الجميلة، وإذا أحب الملحن أن يكون لها توزيع فيستعين أحيانا بأجانب، مثلما فعل عبدالوهاب.

دخلت أغنيتنا آلات متطورة، كالأورغ والغيتار الكهربائي والسكسفون ولم تفقد شيئا.

إذا تخطينا مرحلة الفولكلور ووصلنا إلى الرحابنة، في الفترة التي كانوا يقدمون فيها عملا مكثفا، وأضفنا إليهم مسرح روميو لحود، فقد كان اتكال الأغنية على النغم، وتمت الاستعانة أحيانا بموزعين روس وأوروبيين وأرمن.

هذه الحقبة خفت شيئا فشيئا مع بداية انتشار الأغنية السريعة. عندما صارت مدة الأغنية أربع أو خمس دقائق وتغيّر شكلها، أصبح الاتكال على الميلودي، وصار للملحن رؤيا، يستطيع، من خلالها، أن يقدم اللحن بسابق تصوره، وأصبح دور الموزع مهما وتغيير منحى التوزيع أيضا.

هذا ينطبق على المشرق العربي والمغرب العربي، من دون الخليج العربي الذي له أساس خاص.

مصريا ولبنانيا، يلحن الملحن مع الإيقاع المشتغل، أي أن اللحن صار يُبنى على الإيقاع، بعدما كان يُبنى على الميلودي.

تطورت هذه الموجة فترة إلى أن تفاجأنا بلون جديد، وإن كان موجودا عالميا. وصرنا، كعرب، نقبل أغاني بتسجيلات أجنبية، وصار التوزيع أمريكيا، «بيت» و«شوارعي». وصار الاعتماد على الموزع والتوزيع أكثر من الميلودي.

لست ضد هذا، ما دام يُنتِج شيئا جميلا. كان عندي مثل حيّ تعلمته العام ١٩٨٥، عندما رأيت المطرب جورج وسّوف، وقد طلبت منه مطربة أن يغني مطلعا من أغنية خفيفة لها، وبسبب أدائه الجميل أحببنا الأغنية.

لو كانت الأغنية نصف دقيقة أو ربع دقيقة، يمكن أن تكون جميلة، فلا الطول أو القصر في الأغنية يحدد جمالها، بل ما يترسخ في ذهننا.

نسمع دائما تعبير «انحدار»، وسوى ذلك من التعابير والشتائم لأغاني الشباب. أنا ضد ذلك، فالمهم أن تكون الأغنية جيدة.

الأغنية الخليجية كانت وستظل بالجمال نفسه، لأن الشعر واللحن الخليجيين مميزان، فاتكال الأغنية الخليجية على الميلودي والجملة اللحنية الحلوة. هم عندهم المونوتونيك والمذهب والكوبليه، يتكر فيها اللحن نفسه. هذا التكرار ليس خطأ إذا كان جميلا. هناك أناس يحبون بعض الأغاني فيكررونها في «كاسيت» كامل.

هناك من عملوا خطأ، مثل ملحم بركات. قبله كان المطربون أقل. وكانت أم كلثوم مثلا تشتغل على الأغنية سنة وتبقى تغنيها وحدها للجمهور. هل جيلنا يقبل أغاني أم كلثوم، ربما يحبون ذلك بصوت جورج وسّوف مثلا وبحالة مختلفة عن حالة أم كلثوم.

كل شهرين أو ثلاثة أشهر هناك تغير في التوزيع، فعلينا دائما أن نلحق التطور خصوصا أننا دخلنا في مجال الكمبيوتر ولا نستطيع التراجع.

ما كان يُعمل من قبل كان مميزا. وكان في زمن جميل، لكن لا نستطيع أن نعيد الزمن، اليوم إذا لم يظهر المطرب على الفضائيات ننساه، حتى لو كانت أغانيه جميلة.

أنا مع من يكون له خط، ويجبرنا على اللحاق به أحيانا. البعض يطلب منا أن نعمل أغنية مثل أغنية أخرى ناجحة لمطرب آخر، فنضطر إلى ذلك.

لا نتصور أن الجيل الذي قبلنا أسس لقيام هذه الأغاني التي نقدمها اليوم، فلا عبدالوهاب ولا السنباطي ولا سواهما أسسوا لما نقدم اليوم.

كانوا يعملون سنة على أغنية ويأتون بموسيقيين من العالم لإنجاز ذلك، صار اليوم واحد فقط يجلس إلى الكمبيوتر وينجز عمل سنة بيوم واحد. صرت أستطيع وأنا في الاستوديو تسجيل كمنجاتي في مصر. هذا لم نكن نتخيله من قبل ولا تخيله الجيل السابق.

لا أحد ينتقد الغرب على كثرة المطربين وتشابه أغانيه، ومع ذلك فهناك متميزون، فلماذا نجلد أنفسنا كثيرا. الأغنية المصرية عندما تسجل في لبنان، نشعر فيها بالنكهة اللبنانية، والعكس صحيح، ليس من المعقول أن يلفظ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كورال مصري «على دلعونا» مثلنا ولا أن أقول «ما تروحش تبيع الميَا في حارة السقايين» مثلما يقولونها في مصر. أما إذا أردنا التفريع، فنشير إلى هوية عبدالوهاب أو وديع الصافي أو غيرهما.

قديما لم يكن الاعتماد على التوزيع، ولم يتخذ الفن المنحى التجاري الموجود اليوم، أي عندما كانت هناك قطعة من الرحابنة أو أم كلثوم أو أي قطعة أخرى، كان يكتب لها الأوركستراليون، أي يكتبون لفرقة من كامل أعضائها، كانت الأغنية تكتب بشكل أكاديمي، أما اليوم فصارت الكتابة بشكل تجاري، ولا يعني ذلك أنها رديئة، إنما عملية، أي تنفذ النوتات وتسحب بواسطة الكمبيوتر. من قبل لم يكن الموزع يقوم بتوزيعه إلا إذا كان دارسا للهارموني والأوركستراليون والفوب. أما اليوم فيمكن أن نوزع أغنية على الكمبيوتر أو الأورغ، على السمع، حتى لو لم يكن الموزع دارسا، أما المستوى فمسألة أخرى.

ما يحدث، تغيير، لكنه ليس تطورا في كل حالاته. كنت أحب كتابة بوغوص جلاليان للأخوين رحباني وتأثرت بها. كان يكتب «هارموني» جميلة ومتناغمة. في مصر كان هناك روس يوزعون، لكنني لم أدخل كثيرا في الموضوع. أعرف أن طارق عاكف موزع مهم وله بصمته، وغالبيتنا نقلده.

بالنسبة إلى الأغنية الخليجية، فالمصريون بدأوا توزيعها، هي واكبت التوزيع الحديث الذي نعمله اليوم... في لبنان الجميع خير وبركة ولكلٍ لونه.

فمن المعدن الأسود نصنع الألماس هذا الحجر الثمين.

وإذا ما صادف ووقعنا على ظاهرة متميزة تتابع ما كنا قد بدأنا تأسيسه، فيكون ذلك من مشيئة الله ولا يمكن أن نقف في وجهه، وقد تتكرر شخصية «وديع الصافي» إذا أمر الله بذلك.

قد يكون مستقبل الموسيقى العربية جيدا إذا لم تدخل الصهيونية فتسيء له.

وحتى نحمي الفن من هذا التدخل، يجب أن نحافظ على الأخلاق وعلى قيمنا وأعرافنا وتقاليدنا لأن الفن هو قبل كل شيء أخلاق حميدة.

كذلك نحن في حاجة إلى رقابة في عصر الاتصالات وفي عصر القرية الإعلامية الصغيرة التي ألغت الحدود وقربت المسافات.

ونحن في حاجة إلى اهتمام أكبر بالأغنية والفن، وربما نكون في حاجة إلى إنشاء وزارة خاصة بالفن، تعنى بشؤون الفنانين في كل بلد عربي.

الفنون

المغنون

عانينا كثيرا حتى وصلت الأغنية إلى ما وصلت إليه

وديع الصافي

لقد ارتبطنا روحيا بمن سبقنا من فنانين كسلامة حجازي وسيد درويش، وعبدالوهاب، وأم كلثوم التي شكلت ظاهرة فريدة في زمانها وعبده الحامولي والشيخ زكريا أحمد وأبو العلا محمد وغيرهم من المبدعين الكبار في القرن الماضي الذين عملوا على تثبيت وتدعيم ثوابت الفن العربي المصري، أما في لبنان، فقد كنا نسمع بالفن الشامي والتركي اللذين كانا قد سبقانا كجيراننا في مصر.

في لبنان بدأنا صناعة الأغنية متأثرين بالأغاني التي كنا نسمعها في الأفلام العربية، التي لعبت دورا كبيرا ومهما في ترويج الفن المصري في ذلك الحين. أغانينا كانت ضائعة باستثناء العتابا وأبو الزلف.

استمر هذا الوضع إلى أن تبلورت الأغنية اللبنانية وصارت ذات هوية تميزها عن سائر أغاني تلك الحقبة. وقد جندت صوتي المميز، الذي وهبني إياه الله، وكذلك معلوماتي ودراساتي الموسيقية التي اكتسبتها في العمل الموسيقي الشاق والمتواصل، وأخذت أضع ركائز شخصية الأغنية اللبنانية، مستفيدا من الفنون العربية عموما والمصرية خصوصا، التي كانت قد سبقتنا إلى تحديد هوية موسيقاها وفنها.

عانينا كثيرا حتى ونصل بالأغنية اللبنانية إلى ما وصلت إليه في ظل غياب الوسائل الإعلامية الكافية لترويج الأغنية كما هي الحال اليوم، فكنا نطوف العالم حتى نعرِّف الناس على الفن اللبناني وقد تعرضنا إلى بعض السخرية من المطربين في بيروت إذ كانوا ينعتونني بـ «مطرب العنزة والقرميد» لأني أديت «طل الصباح» و«أختي نجوم الليل».

الأخوان الرحباني اللذان عانا أيضا ووقفا في وجه الظروف الصعبة، تأثروا بفني وموسيقاي أيضا، بحيث تحولوا من غناء أغاني خفيفة إلى أغاني أكثر عمقا. واستطاعوا بفضل جهدهم وصبرهم الوصول بالموسيقى اللبنانية إلى مستوى لائق ذاع صيته في كل أنحاء العالم من خلال صوت فيروز.

في مصر أسس سيد درويش الأغنية المصرية ثم جاء عبدالوهاب وجعلها عالمية من خلال الأفلام. وعبدالوهاب هذا العبقري علمنا أناقة الأداء وقد استفدت من ذلك كثيرا، وكان باستطاعتنا أداء الأغاني المصرية، بينما العكس ليس صحيحا.

في تلك الفترة، وعلى الرغم من تأثرنا بالفن المصري، لم نكن نشاهد تعاونا فنيا أو موسيقيا بيننا وبين مصر، وهذا يعود إلى ضعف الاتصالات والوسائل الإعلامية التي لها دور كبير في عملية التعاون الفني وغير الفني بين دول العالم.

أما اللبنانيون الذين قصدوا مصر كصباح ونور الهدى وأمثالهما، فهم فعلوا ذلك لترويج أغانيهم ليس إلا من خلال الأفلام، والشعب المصري كان معتادا سماع الأغنية أكثر من أي بلد آخر.

أما اليوم، فقد برزت الأغنية الخليجية الجميلة والتي أخذت تحتل مركزا مهما لأنها تمتلك إيقاعات مميزة وجديدة. وبشكل عام الأغاني العربية اليوم عابرة ولحاجة الرقص فقط، أما عندما يتعبون من الرقص فسوف يعودون إلى أغانينا وموسيقانا وفننا الأصيل. وهذه الأسماء المنتشرة ليست إلا ظواهر، حتى اليوم لم يظهر من بينها اسم يعتبر ركيزة لفن سوف ينمو وينشأ أو استمرارية لفن سبق، وهذا مقتصر على الوقت لأن ولادة مثل هذا الفنان مرتبطة بالله وبالمجهود الشخصي فالحاجة أم الاختراع.

الأسماء المنتشرة اليوم ظواهر لا تستمر والفيديو كليب الذي يقدمونه ليس إلا معرضا لصور أشخاص وأشكال وأماكن، يسيء للفن، والأخلاق والأعراف.

مستقبل الأغنية غامض لأن الفن لا يمكن أن يستمر على ما هو عليه، فأنا مثلا صعدت إلى المسرح وغنيت إلى جانب شاب من عمر أحفادي وهو «خوسيه فرنانديز» الذي ترجم أغاني إلى الأسبانية وهذا ما يدل على أن الفن والأصالة لا يشيخان أو يهرمان وأعمالنا وفننا مستمرة إلى الأبد.

فنحن أسسنا للمستقبل، وربما نقع على ظاهرة جيدة، من بين هذا العدد من المطربين الجدد، تؤسس إلى مستقبل جيد للفن.

غنيت أغاني مختلفة وتخطيت صعوبات كثيرة

نجاح سلاّم

والدي كان مديرا للإذاعة اللبنانية، وكان يقول لي: الفن علم ودراسة أيضا. لم يسمح لي بالغناء إلا في عمر ثلاث عشرة سنة، بعدما أخذني إلى حلب وعلمني عند الأستاذ علي الدرويش. فكل غناء له أسلوبه في مخارج الحروف، وكل أغنية لها أداؤها. بعدما تعلمت، كل الإذاعات انفتحت لي.

كل الأغنيات التي عملناها تعيش حتى الآن، وكل جيلنا كان جيدا. لبنان أثرى الإذاعة اللبنانية أكثر من مصر. عندما فتحت الإذاعة لم يكن عندنا فنانون، ثم بدأت تُنتج أغاني الدلعونا وأبو الزلف، إلى أن أتى وديع الصافي من البرازيل وبدأت أنا، أما صباح ونور الهدى فكانتا في مصر.

أنا خرجت الأغنية اللبنانية إلى مصر وبغداد، سنة ١٩٤٩ غنيت «يا طير الحمام»، و«حوِّل يا غنام»، و«فيها وفيها وما فيها»، و«أنقر يا دف» ثم «الشب الأسمر» وسواها، وانتشرت الأغنية اللبنانية.

أنا كنت من أهم من نشر الأغنية اللبنانية. وإذا كانت صباح ونورا الهدى سبقتاني إلى مصر، فهما غنتا غناء مصريا للأفلام. وعندما مثلتُ في الأفلام، أدخلت أغانيَّ، لما تعرفت إلى رياض السنباطي، غنيت أغاني مختلفة وتخطيت صعوبات كثيرة، فلم نكن حينها خارج الرقابة كما هي الحال اليوم.

أول من غنى الخليجي أنا. ففي العام ١٩٥١ غنيت «يا ريم»، ثم «بالبال مرتاح» و«بالبال عليك». في الكويت كان عوض دوخي وصالح الحريبي وملحنون ممتازون، وكلام محتشم نابع من الأصالة التي عندهم. سجلت ثلاثين أغنية باللهجة الكويتية. حاليا هناك إيقاعات رائعة، ولكننا نحس أن وراء كل أغنية مبلغا من المال.

أحلام تغني اللون الخليجي لأنها من أساسه. وعبدالله الرويشد أداؤه جميل، ونبيل شعيل أُطرب لصوته، وعبدالمجيد عبدالله ومحمد عبده وطلال المداح. ولكل بلد مغنوها ومطربوها.

الأغنية المصرية مازالت في القمة. وكل الأغاني التي نسمعها امتداد لها. أحيانا نسمع، مثلا، أغنية يطلق عليها «خليجية» لهجتها فقط هي الخليجية، لكن الأغنية تكون مصرية، فأغنية «ما أروعك» لحنها جميل، لكنه ليس خليجيا.

مهم أن يكون لكل بلد طابعه الخاص، ولنترك أهل البلد يغنون أغانيهم، فاليوم هناك أصوات جيدة في الخليج، مثل أبو بكر سالم والذين ذكرناهم.

يستطيع كل فنان أن يغني كل الألوان، لكن على كل فنان أن يرجع إلى لهجته. وعلينا جميعا أن نبحث عن مواهب جديدة. هذا البحث ضروري. ولهذا فإن سيمون أسمر يخدم الفن في برنامجه «استديو الفن»، ففي (LBC) أعطوه «كارت بلانش». وهو يحاول الاتيان بأساتذة جيدين في اللجنة، وهناك فنانون تخرجوا من عنده. بشكل عام صورة الخريجين جيدة، وإن كانت المستويات متفاوتة. وسيمون أسمر أفضل متعهد أو مدرب للمطربين الجدد.

نحن عُرفنا عن طريق الإذاعة، وبعد الشهرة اشتغلنا في الأفلام والحفلات، أما الفنانون الجيدون اليوم، فقد عرفوا عن طريق التلفزيون أولا. فعندنا راغب علامة وصبحي توفيق وإلياس كرم وجورج وسّوف، وكلهم تخرجوا من عند سيمون أسمر.

الذين يقومون بتسجيل الأغاني ليس لهم علاقة بالفن، المهم بالنسبة إليهم أن التسجيل يُكسب مالا، ولا هم لديهم إذا أساء ما سجلوه إلى آلاف الشباب والأطفال.

الخفيف من الأغاني لا يعيش، والمطربون التجار لا يعيشون، فهناك نوعان من البشر الذين يعيشون بعد وفاتهم هما: العلماء والمبدعون. أما التسجيلات التجارية فتشبه الهمبرغر والجينز، وينتج عنها فساد أخلاقي يؤسس للدعارة والانحراف. هذا لم يكن موجودا في الزمن الماضي.

هناك تلفزيونات ودول تريد القضاء على فن الشباب. فإذا أردت أن تقضي على فكر الشباب أعطهم فنا هابطا. هناك من يريد القضاء على الإسلام في الغرب، لا نحن، عندنا حلال وحرام، وعلينا أن نحافظ على هويتنا.

يأتون بالأورغ ويرفعون صوته ليغطي على أخطاء المطرب، وكذلك يرفعون الإيقاعات لهذا السبب.

كانوا في زمان يذهبون للسماع، فالغلط كان ممنوعا. أما اليوم فهم يذهبون ليشاهدوا. فلم يعد عندنا أذن موسيقية. جيل أيام زمان يختلف، فنحن عاصرنا جيل وجمهور أم كلثوم. عاصرنا ذواقة، أما اليوم فالأمر مختلف، وكل المقاييس اختلفت. صار «التزليط» ضرورة للنجاح، أصبحنا في زمن فيه علامات قيام الساعة.

اليوم أصبحت الفيديو كليبات الغربية تعتمد على الجنس. وها نحن نقع في الخطأ نفسه هم يغرون العين ويخدعون المشاهد كي يشغلوا الأذن عن السماع.

بدأ الناس يشعرون بالملل في هذا الغناء، فالمطربون «تفريخ ماكينات». والتقنيات الجديدة تستطيع اليوم تعريض الصوت وتوسيعه وتدقيقه، لكن عندما يطلع الفنان إلى المسرح ينكشف إذا كان هناك مستمع جيد، أما إذا كان الحاضرون يريدون الرقص فقط فكل شيء يمر.

لست ضد الأغنية الشبابية، فهي كانت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

موجودة في السابق، وأم كلثوم غنت أغاني خفيفة «على بلد المحبوب»، و«غنيلي شوي شوي»، و«قلي ولا تخبيش يا زين». غنت أغاني سريعة. لكن كان الصوت عظيما واللحن ذا أبعاد. حاليا كل الأغاني ذات لحن واحد، وذات جملة موسيقية واحدة.

نطلق الصوت عاليا لإنقاذ الأغنية من براثن الجهل

هيام يونس

لاشك في أن الفضل الكبير في تطور الأغنية العربية يعود لأولئك الرواد الأوائل الذين وضعوا اللبنات الأولى والأساسية في صرح بناء هذه الأغنية. فلقد كانوا يصرفون الليالي والأيام ويسعون جاهدين لإيجاد الصيغ الملائمة والبديعة ليظهروا أغانيهم من خلالها في أبهى الصور وأروعها، وكانت المنافسة بينهم لا تعتمد التجريح ببعضهم، أو السبق المادي بل كانت المنافسة بينهم شريفة وودية، لا تستهدف إلا تسجيل الإبداعات والإنجازات الفنية، وجميعها طبعا تصب في مصلحة الأغنية العربية.

من هنا بدأ سيد درويش يخطط لمدرسته الفنية وراح يسعى إلى تطويرها ونقلها من الليالي والامتدادات المترنحة المعتمدة سابقا على القفلات، إلى البناء الغنائي الحديث المعتمد على الفكر وعلى التلوين الإيقاعي والنقلات اللحنية المنوعة، ثم جاء محمد عبدالوهاب يكمل ما بداه سيد درويش ويزيد على ما طوره تطورا جديدا يحاكي أفكار الأجيال التي يعايشها فأخذ «يبني» و«يزوق» الأغاني ويتخلى شيئا فشيئا عن كل ما له علاقة بالمطولات، فيكسب ألحان أغانيه بشيء من الطرب الأصيل المختصر المفيد الذي يشبع ولا يتخم، والذي تنتشي به النفس وهي صاحية، مقدرة ومعجبة بحسن الصناعة والأداء دون أن تسقط في غيبوبة لا واعية (الأفلام مثلا). ثم دور فريد الأطرش ورياض السنباطي، إلخ ثم جاء عهد الأخوين رحباني الذي هو بمنزلة المفصل في تاريخ غنائنا الشرقي، إذ بفضلهما اكتسبت الأغنية العربية ثوبا جديدا يحاكي العالمية بالصفات والقواعد، بفضل ما اكتسباه من روادنا الأوائل في حقل الموسيقى، وبفضل تعمقهما بالدراسة الموسيقية الشرقية والغربية، تمكنا من ابتكار أغنية شرقية عميقة الفكر شديدة التأثير في النفوس، ساعدهما بذلك طبعا صوت ملائكي، هو صوت فيروز، فلقد تخطوا به حدود عالمنا العربي، إلى العوالم الخارجية فباتت الموسيقى الرحابنة منتشرة في كل مكان، أما دور الدولة والإذاعة اللبنانية وإذاعة الشرق الأدنى فلا شك أنها صاحبة فضل كبير على نشر الأغنية وتقدمها، إذ قبلها كانت الأغنية تقتصر على المسارح المتواضعة والحانات والحفلات الخاصة.

الأغنية اللبنانية كانت في السابق شأنها شأن الأغنية المصرية، لا بل كانت تتأثر بالأغنية المصرية بالذات، بغض النظر عن الفولكلور اللبناني البدائي الذي كان سائدا حينها من أبو الزلف والعتابا والميجانا، إلخ ثم جاء سامي الصيداوي ونقولا المني وحليم الرومي وخالد أبو النصر وسواهم فراحوا يتبارون في إيجاد صياغات جديدة للأغنية اللبنانية تختلف بأساليبها إلى حد ما عن الأغنية المصرية، فأصبح للأغنية اللبنانية شخصية مستقلة إلى حد كبير. حتى جاء عهد فيلمون وهبي والأخوين رحباني وزكي ناصيف وتوفيق الباشا وسواهم من الذين أسهموا مباشرة في تطوير مسار الأغنية اللبنانية وجعلها على كل شفة ولسان في العالم العربي، عن طريق المهرجانات والأفلام والأسطوانات وأصوات: وديع الصافي، فيروز، صباح، نور الهدى، نجاح سلام، سميرة توفيق، هيام يونس ونصري شمس الدين.

بدأ انحدار الأغنية اللبنانية بشكل خاص والعربية بشكل عام عندما تعددت وسائل النشر الإعلامي من مرئية ومسموعة ومن طفرة الحانات والمطاعم التي انتشرت في الفنادق وغيرها، وراح التنافس بينها جميعا على اصطياد أكبر عدد من الأصوات، من هنا بدء التزاحم من قبل الأصوات النسائية والرجالية، وممن هب ودب، منهم من يتمتع بالموهبة الصوتية أو الشعرية أو اللحنية، وهم القلة، ولكن الأكثرية، لا يمتلكون شيئا من الموهبة، اللهم إلا الطمع بالشهرة وكسب المال، وبظل انعدام الرقابة والمسؤولية عن هذه الوسائل الإعلامية، راحت الأغنية تنحدر بمستواها إلى أدنى درك مما جعلنا نطلق الصوت عاليا لإنقاذها من براثن الجهل والطمع، وبالتالي إنقاذ وجهنا الحضاري والثقافي من الموت والاندثار. إن انعدام المسؤولية انعكس بتفاوت على فنوننا جميعا وبالأخص الموسيقى.

إن التطور التكنولوجي والأدوات التي أفرزها لا يعني أن نبتعد كليا عن الروح ونتعلق بالآلة!! فالاستعانة بالآلة وبالتكنولوجيا إنما يجب أن نوظفهما في خدمة الأغنية والموسيقى العربية، لا أن نجعلهما معولا تهدم به روحنا وعمق أحاسيسنا الشرقية التي تمتاز باللمسات الشاعرية وبالخصوصية الصوفية والعاطفية، ومع الأسف فإن العديد من العاملين في حقل الموسيقى والأغنية العربية راحوا ينجرفون في تيارات مزيفة مقلدين بذلك بعض الإنتاجات الغريبة عن تقاليدنا وأعرافنا وأذواقنا، فمنهم من يستنسخ الموسيقى التركية ومنهم اليونانية ومنهم الهندية أو الروسية وغيرها، ويسعى إلى صوغ ألحان وأغنيات ممسوخة لا شخصية لها ولا طعم ولا لون، وبالتالي هي غريبة وبعيدة كل البعد عن روحنا العربية الأصيلة. ما يؤلمنا ويحز في نفوسنا هو هذا المستوى الوضيع الذي وصلت إليه معظم أغانينا العربية، فكما سبق أن شرحت وبينت الأسباب فإن النتائج كما نرى على الأرض تبنى بنفسها، فاليوم يتلألأ نجم، وما يكاد يشع قليلا حتى يعود إلى الأفول بسرعة، والسبب أنه بنى ما بناه على المال وليس على أساسات صلبة متينة. فقد نتمكن من التغرير ببعض الناس لبعض الوقت، ولكن لا يمكننا أن نغرر بكل الناس كل الوقت. الفيديو كليب ليس بجديد على جمهورنا العربي فمن قبل كانت الأغاني المعتمدة على المشاهد والتصوير الراقص نشاهدها في الأفلام الغنائية الاستعراضية، ولكن كونها كانت تقتصر على الأفلام ظلت شهرتها محدودة، بعكس الراديو الذي كان الوسيلة الأسرع في نشر الأغنية. وأذكر أنني ظهرت في الكثير من الأغاني المصورة التي أنتجتها عدة تلفزيونات عربية في الثمانينيات. لكن اليوم بوجود التلفزيونات الفضائية العدة أصبح للعين دور كبير في الاختيار والتمييز، من هنا كان للفيديو كليب فضل كبير وفاعل في نشر وتسويق الأغاني والمطربين ولا يمكن للفنان اليوم الامتناع عن الظهور في الفيديو كليبات الجيدة.

ولكن، ومع الأسف، بدأ الكثيرون يسيئون استخدام الفيديو كليب، وذلك بجعل المشاهد والوجوه والأجساد العارية تطغى على موضوع الأغنية وقيمة الصوت واللحن والكلام، الأجدر بالفنانين الذين يريدون الاستفادة من الفيديو كليب أن يوظفوا المشاهد التي تتلاءم مع موضوع الأغنية والتي تعبر بالتالي عن معانيها، لا أن يضيعونا باستغلال الوجوه الجميلة والأجساد العارية، فبذلك يقضون على الأغنية وعلى المطرب معا.

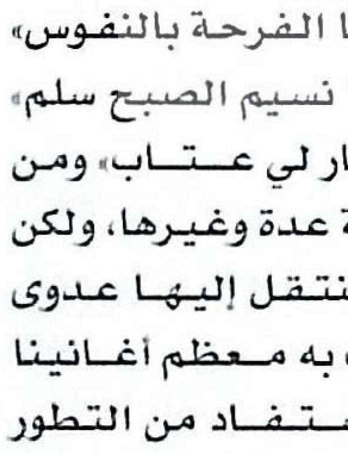
الفن هو وسيلة اتصال مع الناس، تسمح للفنان بالتعبير عن شخصيته وما يحمل في قلبه من قيم الحق والخير والجمال، وهو مسؤول عن القيم التي تحملها أعماله الفنية من أجل نمو شعبه وارتفاع شأن بلده. لذا اخترت اللون الخليجي كهوية فنية نظرا لما يحمل شعره من قيم إنسانية ونغماته من إمكانات لبلوغ أعماق النفس وتحريك المشاعر الخيرة فيها. كما يتميز بإيقاعات فريدة تتلاعب بالقلوب وتسعدها.

الأغنية الخليجية انتشرت اليوم من دون شك على مساحة العالم العربي، والسبب هو وفرة الفضائيات التلفزيونية التي قربت المسافات وراحت تنقل دقائق وتفاصيل وخصائص حياة وعادات وثقافات الشعوب العربية. هذا شيء جيد ولا ريب. رأيي بهذه الأغنية هو رأي «شاهد من أهلها»، لأنني غنيتها بما يربو على خمسمائة أغنية. لقد أحببتها وما أزال أتابعها وأسعدني جدا أنها انطلقت إلى خارج حدود الخليج واستساغها الشعب العربي في كل مكان. وكنت من أوليات المطربات العربيات اللواتي غنين باللهجة الخليجية ومن أشهر الأغاني: من الكويت «يا مين يسلملي على الغالي»، من السعودية «سمراء»، «تعلق قلبي طفلة عربية»، ومن عمان «يا عمان قابوس أحيا الفرحة بالنفوس» «سمراء يا حلم الجميع»، «يا نسيم الصبح سلم» ومن قطر «على الزمن صار لي عتاب»، ومن الإمارات غنيت أغاني تراثية عدة وغيرها، ولكن ما يخيفنا اليوم، هو أن تنتقل إليها عدوى التمسيخ الذي أصيبت به معظم أغانينا العربية، وإني أنصح أن يستفاد من التطور التكنولوجي والآلات الغربية بالقدر الذي يحافظ على أصالة اللحن الخليجي ويصون شخصية الأغنية الخليجية. وهنا لابد من ذكر خبرة شخصية: إن أحد عناصر نجاحي في الأغنية الخليجية هو أني أنشدت الأغنية الخليجية دائما من كلمات شاعر خليجي وألحان ملحن خليجي لأكون أمينة في نشر التراث الخليجي الذي أحببت، بعد أن أتقنت أداء مختلف اللهجات الخليجية متفادية الوقوع في تجربة التقليد السطحي.

وإذا كنا نجد اليوم الفن العربي يتراجع وسط صراع لا متناه بين مؤيدي الحداثة والمتمسكين بالأصالة، وإذا كنا نعاين هذا الوهن في الأغنية العربية، فلأنها تعكس صورة مجتمعاتنا العربية المتخبطة في أشكال المعاناة والتشتت فلا داعي للاستغراب. بل إن هناك داعيا لقفزة نوعية، يقوم بها عباقرة جدد يخرجون من قلب المعاناة الفنية ليخطوا سبلا جديدة نحو النهضة. ولا يسعني إلا أن أنوه بأن بين أبناء جيلنا اليوم من حباه الله بالموهبة الفذة والعلم والاطلاع فإنما عليهم نبني الآمال، فمن خلالهم نتطلع إلى مستقبل نير لموسيقانا وأغانينا العربية. ولا غرو فكل مساعي الشعوب للنهوض من كبوتها قادها مفكرون وفنانون. عسى أن تتداركنا أياد عبقرية خيرة قبل أن نذوب في بحر العولمة الزاحف إلينا بألف شكل. إننا نأمل أن يعود العاملون في الحقل الموسيقي العربي إلى أصالاتهم ويتحملوا مسؤولية أعمالهم، لأن الزمن لا يرحم ولا التاريخ، والدليل أن ما بني على صخرة بقي إلى اليوم مرجعا ومفخرة وما بني على الرمال تطاير واندثر مع هبوب الرياح، ولم يصل بنا اليأس إلى حد قطع الأمل، فلولا الأمل ما تجدد العمل، ولولا الأمل لماتت شعوب واندثرت حضارات. أملنا كبير بجيلنا المتعلم الواعي من الفنانين، أملنا بهم أن يتحملوا مسؤولياتهم ويعوا خطورة الرسالة التي يتحملون أهميتها. فالراية بأيديهم، عليهم أن يرفعوها عاليا، وإلا يتعثروا فتقع منهم وتضيع. لنرتفع جميعا بالفن إلى مستوى الفن - الرسالة ولنتخلى عن الفن - السلعة. فالفن - الرسالة: يغني تراث الوطن والأمة، في حين أن الفن - السلعة: يغني أنانيات الإنسان ويفرغه من القيم والروح.

الفنون
النقاد

كان فيها أشجار وأنهار، لكن قطعت الأشجار وجفت الأنهار



جورج جرداق

لا يمكن أن يكون النشاط الفني لدى شعب من الشعوب مختلفا في جوهره وقيمته اختلافا جذريا عن بقية نشاطاته الاجتماعية والأخلاقية والثقافية والسياسية. ولا ينطبع العمل الفني في صفوفه، سواء، أكان هذا العمل شعرا أم مسرحا أم نغما أم رسما أم غناء، إلا بالطابع العام الذي تتصف به بقية الأعمال، متأثرا بأحواله كافة.

هذه النظرية المأخوذة من الواقع الحي تتطبق على مجتمعاتنا الشرقية، فلا يمكن في مثل أحوالنا العامة الثقافية والاجتماعية والأخلاقية والسياسية في يومنا هذا، أن يكون عندنا من الفنون الجميلة أفضل ما نرى ونسمع ونعرف، ولما كان السؤال يدور على الغناء وقيمة الأغنية والمغنين في السابق واللاحق من أيامنا، فلنحصر الكلام في الأغنية بلبنان.

الأغنية بلبنان، حتى الأمس القريب، كان فيها أشجار وأزهار وأنهار وأطيار وآفاق واسعة صافية. وكانت كما كان الناس الذين يعايشون الأرض الطيبة الصادقة، وكما كانت الأحوال الاجتماعية والثقافية والأخلاقية التي تفسدها المظهرية الفارغة، ولا تدخلها السطحية، ولا تتحرك في القوالب الضيقة التي يصنعها الجشع مصحوبا بالجهل والادعاء والافتعال. وكان هنالك ضوابط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علمية ومقاييس طبيعية لا تنبت الأغنية إلا على أساسها ولا تنتشر إلا على نورها. وإذا هي نبتت على غير هذا الأساس وبعيدا عن الضوابط والمقاييس، كانت تحصر في نطاق ضيق جدا فلا تنتشر ولا تعرف.

وعلى هذا الأساس، لم يكن ليعمل في فن الغناء إلا القادرون في مجاله. أصحاب المواهب وباذلو الجهود. كان الشعراء والملحنون من ذوي القيمة في الميزان الفني، كما كان المغنون من أصحاب الموهبة الصوتية والقدرة على الأداء السليم الذي يتطلبه الغناء الشرقي العظيم بما فيه من أشواق الإنسان وأحلام الزمان! وعندما «تمدن» الناس عندنا هذا التمدن الأرعن الكاذب، قطعت الأشجار، وسحقت الأزهار، وقتلت الأطيار لتدخل في بطون رجال «العمران» - أي التخريب والتشويه والمسخ - وحجب البحر عن الأنظار بعد أن أصبحت شطآنه ملكا شخصيا لقراصنة البحر، وحملت الكسارات والجرافات إلى الجبال فأزالت عن وجهها صنيع الله وملايين السنين، وحل الإعلان الكاذب البارد محل الحقيقة الدافئة، واحتل المظهر محل الجوهر، عندما «تمدن» الناس هذا التمدن المزيف الأرعن و«تطوروا» إلى الدرك الأسفل على كل صعيد، تمدنت الأغنية هي أيضا وتطورت، وسقطت سقوطا مريعا إذ تطاول عليها الشعارير والزمارير، ويعدون بالألوف، فابتذلت كلماتها وانحطت نغماتها وساء أداؤها وكثر ادعاء المقبلين عليها من كل جانب. الأغنية عندنا اليوم باتت شغل من لا شغل له، مثلها مثل «الشعر» الحديث، و«الرسم» الحديث، و«المسرح» الحديث، و«السياسة» الحديثة التي أحلت التاجر محل المفكر، والمخرب محل المصلح، والمستنفع محل النافع. إن الأغنية باتت تشرب من قساطل الحكومة مياها ملوثة بعد ما كانت تشرب من الينابيع مياها صافية.

لوسائل الإعلام - أي الإعلان - المكتوبة والمسموعة والمرئية، «الفضل» الأكبر في نشر «الأغاني» الساقطة وفي الإصرار على تعميمها على القطيع... وفي فساد الذوق العام بواسطة هذا النشر وهذا التعميم. فوسائل الإعلام عندنا، وفي معظمها، مؤسسات إعلانية تجارية.

وحش المال في عالمنا اليوم مستفرس بصورة شرسة. ومن أعماله على صعيد الغناء، أنه «يصنع» من الدكنجي شاعرا، ومن الكندرجي ملحنا، ومن البويجي مطربا، ومن المستمعين قطيعا يساق لا إلى المرعى بل إلى الأرض البور! وهو مستعجل في صناعته لا وقت لديه للانتظار. من ذلك أنه «يصنع» من البويجي «مطربا» في اليوم الأول وفي اليوم الثاني «يصنع» منه «نجما»... وإن كان أقل من نواصة صغيرة لا زيت فيها ولا فتيل. ويصنع لهذا النجم «فرقته الموسيقية»، و«جمهوره» وما إلى ذلك من المضحكات!

ما يقال في حالة الأغنية بلبنان اليوم،يقال في حالتها بكل أقطار العالم العربي، مع الإشارة إلى أن هنالك استثناءات قليلة، ففي لبنان وسائر البلدان العربية عدد ضئيل جدا من أصحاب الغناء الذين يمتازون بإجادة ما ينتجون، ولكن هؤلاء ضائعون في هذا الطوفان الطاغي من المدعين المتطاولين.

قلنا إن الأغنية متأثرة بكل أحوال المجتمع الذي تولد فيه. وعلى هذا لا يمكن التنبؤ بما سوف يكون من مستقبل الأيام على هذا الصعيد. الوسيلة الوحيدة الفاعلة في هذا الباب، هي أن يصار إلى إنشاء لجنة تتولى فحص النصوص المعدة للغناء، وفحص الأنغام والأصوات وطرق الأداء، فتنبذ غير الصالح من هذه العناصر وتقبل الصالح، ولا تسمح لوسائل الإعلام بأن تبث أغنية واحدة من خارج هذا النطاق. فهل سيحصل ذلك أم لا؟ إذا حصل ذلك ارتقى فن الغناء وحفظت الكلمة معناها وإلا تحول الغناء الشرقي العظيم مع الأيام إلى وقوقة ونقنقة وعواء ومواء، وتحول جميع الناس إلى مطربين، ومراسلو بريد القراء في الصحف إلى شعراء..ي زملاء المتنبي ولامارتين وجبران خليل جبران، وعلى التجار ووحش المال كل الاتكال!!

يمكننا الاستفادة من الغرب، لكن علينا ألا نقلد أحدا

سحر طه

في البداية أريد أن أشير إلى أننا نختلف عن العصر الماضي ولسنا كما كنا منذ مئة عام. فلماذا يتحسر عديدون على أغاني أيام زمان... عجيبة هذه المسألة، فلكل زمن عناصره ومميزاته، وكل شيء يتغير، ولابد أن نواكب العصر. لست ضد تداخل الموسيقات بعضها بالبعض الآخر، ولا ضد أن تستفيد الأغنية العربية من الموسيقى الغربية، هذا يعطي زخما، ففي أوروبا طوروا موسيقاهم بعدما أخذوا عن العرب وسواهم، ثم طوروا الاتهم فأخذناها عنهم، ولا بأس أن نأخذ عنهم لفائدة موسيقانا وأغانينا.

يمكن أن نستفيد من الموسيقات الغربية، لكن علينا ألا نقلد أحدا.

الحب اليوم يختلف عما كان عليه في الماضي، وكذلك تختلف العاطفة والبيئة وعناصر كثيرة تحيط بالغناء. حتى الصوت يختلف، وهذا ما يبرز في مقارنة صوت أم كلثوم بسابقاتها ولاحقاتها من المغنيات.

لست متفائلة كثيرا ولا متشائمة كثيرا، ففي كل وقت هناك أغنية خفيفة وأخرى جيدة.

كل زمن له موسيقاه، كما أن كل وقت من النهار له لونه الغنائي، وكل مكان له خصوصيته وحاجته إلى الغناء. في «النايت كلوب»، مثلا، لا توضع تسجيلات أم كلثوم، لدى جيل يعيش مع التكنولوجيا.

أنا ضد أن يأكل الأورغ مثلا الآلات الموسيقية الأخرى. وعلينا الانتباه إلى التيار الغربي الذي يجرف الكثيرين، فالفنان يجب أن ينساق إلى ما يريد تحقيقه لذاته لا لشركات الإنتاج.

هناك فوضى في الساحة الغنائية قائمة على هدف الربح. بالمقابل عندنا فنانون يعملون ويفرضون أنفسهم، على الرغم من كل شيء، مثل هاني شاكر وملحم بركات ووديع الصافي.

خوفنا على المستمعين الذين لا يستطيعون التمييز بين الفوضى والفن. وأملنا أن ترجع الأغنية العربية إلى موقعها.

في وقت مضى كانت الأغنية المصرية سائدة، وكذلك الأغنية اللبنانية التي انتشرت عربيا ودخلت الأفلام المصرية. ثم أتت الفضائيات وانتشرت الأغنية العربية عموما، بما في ذلك الأغنية الخليجية التي بدأت تتطور وتتقرب من لهجاتنا، وبدأت تتغير جملتها اللحنية ويدخل فيها توزيع موسيقي غربي.

أهمية الموسيقى العربية في تنوعها وخصوصية كل بلد. وهناك من يريد إلغاء ربع الصوت للتماهي مع الآخرين. هذا خطأ. صحيح أننا في حاجة إلى التغيير، لكن لابد من المحافظة على الخصوصية ولابد من رفض أي عولمة موسيقية وغنائية تمحو هويتنا وشخصيتنا.

اعتبر أننا لسنا في عصر انحطاط موسيقي، لكننا في عصر تجربة، والتجارب ضرورية.

أتأمل ألا تنجرف الأغنية بموجة الإعلام. والفيديو كليب الذي تعرضه التلفزيونات لم يغير شيئا. يتغير اللباس واللون أحيانا، لكن التجربة واحدة لدى العديد من المطربين. هذا انجراف نحو المال. المال ضروري، لكن لابد من الانتباه إلى مسيرتنا.

فرص التطوير السريع غير موجودة الآن. وبعض الفنانين الحاضرين في الساحة الفنية لا يملكون الثقافة الكافية للتغيير بوتيرة أعلى.

آن وقت التعامل مع الرؤية الحضارية بثقة

فكتور سحاب

الموسيقى العربية ثلاثة صعد: موسيقى المدن، وموسيقى الأرياف، وموسيقى البدو ودراستي التاريخية للموسيقى العربية تتناول موسيقى المدن العربية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، خصوصا في عصر سيد درويش ومحمد عبدالوهاب، وأم كلثوم، وموسيقى الأرياف الشامية التي طورها في الربع الثالث من القرن العشرين زكي ناصيف ووديع الصافي والأخوان رحباني وغيرهم في مهرجانات بعلبك والأنوار على الأخص، ويصطلح في الصحافة على تسمية هذين القطاعين بالمدرسة المصرية الحديثة والحركة الموسيقية اللبنانية في القرن العشرين.

وإذا شئنا الاختصار بشدة في وصف ما فعلته هاتان الحركتان الموسيقيتان، فإن الأولى، التي بدأت بالشرارة التي أطلقها الشيخ سيد درويش، بدلت أساليب التلحين في الأنواع الغنائية المدنية العربية الأساسية: الدور والطقطوقة والموشح والقصيدة والموال والمونولوغ والمحاورة. وكذلك في أشكال المعزوفة العربية: اللونغا والتجميلة والبشرف والسماعي والتقاسيم، إلى ما هنالك مع العلم أن المونولوغ والمحاورة هما نوعان من الغناء لم يكونا ضمن أنواع الغناءالعربي في القرن التاسع عشر، ثم دخلا في الغناء العربي بدوافع وظيفية، مع دخول المسرحية الغنائية (أحمد أبو خليل قباني، ثم سلامة حجازي، فسيد درويش وزكريا أحمد) لأن التمثيلية المغناة، كان لابد لها من محاورة مغناة، ومن مونولوغ، هذا النوع الأخير أغنية سردية وجدانية يغنيها بطل المسرحية، في مرحلة من الرواية. وهي مستوحاة من الأريا في الأوبرا الإيطالية، وكان المجلي في تأسيس المونولوغ محمد القصبجي الذي وصل به من «إن كنت أسامح» (أغنية أم كلثوم سنة ١٩٢٨) إلى الرائعة الخالدة «رق الحبيب) (أغنية أم كلثوم سنة ١٩٤١). وكان محمد عبدالوهاب رفيق القصبجي في تطوير المونولوغ بروائع منها «مريت على بيت الحبايب» (١٩٣٢) و«في الليل لما خلي» (١٩٣٢) وحتى رائعته المدهشة «عاشق الروح» (١٩٤٩). كذلك يسجل لرياض السنباطي مونولوغ جميل جدا «النوم يداعب عيون حبيبي» (١٩٣٦) والمونولوغ الخالد «غلبت أصالح بروحي» (غنتهما أم كلثوم، الثانية سنة ١٩٤٦) أما زكريا أحمد فنذكر من مونولوغاته الأولى «يا بشير الأنس» (أم كلثوم، ١٩٣٥) و«حلم» (أم كلثوم، ١٩٤٦).

أما في المحاورات فقد طور هؤلاء ما يسميه الأوروبيون «الديالوغ»، بدءا من مسرحيات كامل الخلعي، في أوائل القرن العشرين، والشيخ سيد درويش (له ٢٠ مسرحية من سنة ١٩١٧ إلى سنة ١٩٢٣)، فابتدع عبدالوهاب «يا دي النعيم» و«طال انتظاري» (مع ليلى مراد، في فيلم يحيا الحب ١٩٣٧) ووصل إلى ذروة المحاورة الموسيقية العربية في تحفته «قيس وليلى» (مع أسمهان، في فيلم رصاصة في القلب ١٩٤٤). هذه المحاورات استفادت كثيرا في التعبير الدرامي الذي أدخله الشيخ سيد درويش في موسيقاه المسرحية، واستخدم فيه التصوير الوجداني والتعبيري وحتى التصويري. وقد وصفت هذا بالتفصيل في كتابين هما «السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة» و«الأنواع والأشكال في الموسيقى العربية» (كتاب مع أربعة كاسيتات).

طور محمد عبدالوهاب القصيدة، انطلاقا من أسلوب أبي العلا محمد من «يا جارة الوادي» (١٩٢٧) إلى «يا شراعا» (١٩٣٣) إلى «أعجبت بي» (١٩٣٥) ليصل إلى القمة في «الجندول» (١٩٤١) كذلك طور الشيخ زكريا أحمد شكلي الطقطوقة والدور، فبدأ بتطويل لحن الأغصان في الطقطوقة سنة ١٩٣١ بأغنيات لأم كلثوم، «اللي حبك يا هناه»، و«جمالك ربنا يزيده»، وكذلك تبديل أسلوب المذهب في الطقطوقة سنة ١٩٣١ أيضا في أغنية أخرى لأم كلثوم هي «الليل يطول ويكيدني» أما الدور فتطور في ألحان زكريا أحمد لأم كلثوم في المرحلة ذاتها «امتى الهوى بيجي سوا» (١٩٣٢)، و«هو ده يخلص من الله» (١٩٣١) و«ابتسام الزهر» (١٩٣٦) و«آه يا سلام» (١٩٣٧)، وجميعها أغنيات جميلة جدا أما أولاها «امتى الهوى» فهي تحفة حقيقية.

ومما يشيع في المحافل الموسيقية وهو خطأ أن محمد عبدالوهاب بعيد عن القصيدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والموال، مع أنه مطورها الأول. إذ إنه بدل شكل القصيدة كما أسلفنا، حتى إذا شارف على إنجاز هذا التبديل في أواخر الثلاثينيات. بدأ رياض السنباطي خوض غمار القصيدة من الباب الواسع بأغنية أم كلثوم «أذكريني» (١٩٣٧). وقد اختط السنباطي الكبير سبيلا خاصة مع أم كلثوم في القصيدة، جعلت للقصيدة السنباطية، أو فلنقل الكلثومية (لأن عناصرها اجتمعت فيهما معا) مذاقا خاصا هو من أهم ملامح المشهد الموسيقي العربي في القرن العشرين: «رباعيات الخيام» (١٩٤٦) و«الأطلال» (١٩٦٥). وجميعها قلاع شاهقة في موسيقى العرب المعاصرة.

ولابد من ثلاث ملاحظات أساسية في هذا العرض الموجز المتبدل التاريخي الذي حدث في الموسيقى العربية في القرن العشرين، لاستكمال الصورة:

١ - إن الشيخ سيد درويش لم يبدل في أي شكل من أشكال الموسيقى التي ورثناها من عصر عبده الحامولي ومحمد عثمان، ولكنه أسهم في إدراج نوعي المونولوغ والمحاورة في موسيقاه المسرحية، وهو الذي أدخل في مضمون الموسيقى العربية لا في أشكالها التعبير الوجداني والدرامي الذي كان له أثر بالغ في الموسيقى العربية السينمائية وغير السينمائية فيما بعد، وقد كان لهذا الأمر قيمة بالغة، لأن الموسيقى السينمائية العربية (أفلام عبدالوهاب وأم كلثوم ومحمد فوزي وفريد الأطرش وليلى مراد ونور الهدى وصباح وغيرهم) وقد تكون أهم موسيقى سينمائية في العالم، بفضل مصادفة تاريخية، هي أن ذروة ظهور عباقرة الموسيقى العربية في النصف الأول من القرن العشرين صادفت ظهور السينما الناطقة، فيما كان ظهور هذه السينما في الغرب في العصر الذي أخذت فيه الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية في الذبول والخمول، على صعيد الإبداع الجديد.

٢ - القول إن الموسيقى العربية خالية من الموسيقى «المجردة» (أي غير المغناة) هو قول يقصد به انتقاد الموسيقى العربية، مع أن هذا ليس عيبا ، فها هي الموسيقى الإيطالية الكلاسيكية الأوبرالية غنائية أيضا. وإنما هذه سمات قومية وليست ذريعة لا لافتخار ولا لانتقاد. ثم إن هذا القول غير صحيح، لأن الموسيقى العربية زاخرة بالتجميلة والبشرف والسماعي واللونغا والتقاسيم والدولاب وغير هذا من أشكال المعزوفة.

٣ - إن لإدراج اسمي أم كلثوم وأسمهان على قائمة أسماء الذين طوروا الموسيقى العربية في القرن العشرين (لا سيما في كتاب السبعة الكبار) ما يسوغه، فأساليب الغناء كانت في القرن التاسع عشر شيئا، وصارت في القرن العشرين شيئا آخر، فأم كلثوم هي التي بدلت أسلوب الغناء النسائي العربي، فأسست مدرستها العصرية التقليدية على أصول التجويد، فيما كانت سيدات الغناء قبلها تنشأ في غير هذه المدرسة. فمنيرة المهدية هي خريجة أسلوب شفيقة القبطية ومدرسة العوالم، وكذلك فتحية أحمد التي نشأت في كنف خالتها «بمبا كشر».

أما أسمهان فهي رائدة أسلوب الغناء النسائي العربي العصري المتطور الذي تأثرت به من بعدها ليلى مراد ونور الهدى وفايزة أحمد.

ويلاحظ أن غناء محمد عبدالوهاب كان الحاضر الوحيد عند الرجال في الغناء المتطور في القرن العشرين. بعدما كان الغناء بأسلوب القرن التاسع عشر هو المسيطر على الساحة الفنية (صالح عبدالحي ويوسف المنيلاوي وداوود حسني وغيرهم).

أما في لبنان فالقصة مختلفة. لقد طرق الموسيقيون اللبنانيون منذ أوائل القرن العشرين (محيي الدين بعيون، ونقولا المني، وايليا بيضا، وغيرهم) أنواع الغناء المدني العربي: (القصيدة والموال وغيرهما). بل إن الجيل التالي، زكي ناصيف وفيلمون وهبي والأخوين رحباني توسعوا في هذه الأنواع تلحينا وغناء، لكنهم لم يضيفوا تبديلا في الأشكال، وتابعوا في أشكال تلحينهم السكك التي كان يسبق إليها محمد عبدالوهاب والقصبجي وزكريا والسنباطي.

لكن الموسيقيين اللبنانيين فعلوا شيئا آخر، سميته باختصار في كتابي «وديع الصافي» «تمدين موسيقى الأرياف الشامية».

ولإجمال المسار التاريخي الذي سلكه هؤلاء، لابد من القول إنه يشبه المسار الذي سلكه «الكلاسيكيون القوميون» في أوروبا، أواسط القرن التاسع، حين أشاحوا عن كلاسيكية الإيطاليين الأوبرالية، وكلاسيكية الجرمان السيمفونية، فاستمدوا من «الفولكلور»، أي موسيقاهم الريفية والكنسية القومية، مادة لصنع كلاسيكية قومية خاصة (نذكر منهم غلينكا الروسي وليست المجري، وشوبان البولوني).

في سنة ١٩٤٨ تبخرت مع نكبة فلسطين جهود رواد كانوا يعملون في إذاعة الشرق الأدنى في يافا، لاستنباط موسيقى مدنية عربية، من موسيقى أرياف بلاد الشام. وكان على رأس هؤلاء حليم الرومي الملحن والمغني البارز، وصبري الشريف، الإداري الفذ، فلما نزح هؤلاء إلى بيروت، صادفوا أولا مجموعة من الشبان ذوي الطموح والموهبة، منهم زكي ناصيف وفيلمون وهبي ووديع الصافي ونهاد حداد (فيروز) والأخوان رحباني وعفيف رضوان، وصادفوا ثانيا رغبة رسمية في إدراج برنامج موسيقي لبناني في مهرجانات بعلبك. وهكذا انتقلت الفكرة النظرية في فلسطين إلى تطبيق عملي في لبنان.

وبذلك تحولت أشكال الغناء الريفي، الميجانا وأبو الزلف والمعنى والقصيد والشروقي وغيرها إلى مسرحيات مغناة، متقنة التوزيع والعزف والأداء. وفي رأيي أن أصول وديع الصافي الريفية، وكذلك جانيت فغالي (صباح) جعلتهما الرائدين في غناء هذه الأشكال، في هذا اللباس المتقن الذي جعل موسيقى الريف الشامي تخرج من الريف إلى المدن العربية وأذواقها وتراثها الغنائي.

وهذه الحركة التي سميتها تمدين موسيقى الأرياف الشامية، وهي حركة استغرقت ربع قرن من الزمان (١٩٥٠ - ١٩٧٥ تقريبا) لا تزال تحتاج إلى دراسة معمقة تاريخية ترصد أهم عناصرها، وعلى الأخص دبكة الدلعونا التي بلغت الذروة مع زكي ناصيف (يا بلادنا مهما نسينا، غناء صباح ووديع، من برنامج «أرضنا إلى الأبد»، وطلوا حبابنا ورشمة عينك، وسهرنا سهرنا وما نمنا) لا شيء مهما، التاريخ هو الحدث، أي التبديل. والغناء والتلحين بعد هاتين الحركتين الكبيرتين في مصر ولبنان، لم يبدلا شيئا. فماذا تقول في تاريخ لم يحدث فيه شيء ذو قيمة؟

طبعا لا يمكننا التنبؤ بما ستؤول إليه الموسيقى العربية في المستقبل، إبداعا وتطويرا، ولكننا نستطيع ثلاثة أمور تتعلق بمستقبل هذه الموسيقى: استخلاص العبر من الماضي والتاريخ لمحاولة الاستفادة في مناهج التربية الموسيقية، واقتراح حقول البحث والاستكشاف التي يمكن أن تقودنا إلى مواصلة الإبداع والتطوير، واقتراح النواحي التي لابد من تجنب السقوط فيها حتى لا تتكرر خيبات الأمل السابقة فيضيع الجهد من تجارب أثبتت فشلها في مئتي سنة مضت.

١ - من العبر التي نستخلصها بعد دراسة حركتي الإبداع الكبرى في مصر والصغرى في لبنان، في موسيقى العرب في القرن العشرين، يتبين لنا أن سيد درويش ومحمد القصبجي وزكريا أحمد ومحمد عبدالوهاب وأم كلثوم ورياض السنباطي، وهم العمود الفقري في موسيقى العرب في القرن العشرين، كان منهم مقرئون ونشأوا على مدرسة تجويد القرآن الكريم، فإذا كانت هذه المدرسة التي تكون فيها وجدان هؤلاء الحضاري، قادرة على الوصول بهم إلى قيس وليلى، وورق الحبيب، وجددت حبك ليه، وأنا في انتظارك، فلماذا أعرضنا عن هذه المدرسة، وماذا أعطتنا التجارب الأخرى المتبجحة بالعلم والسولفيج، وما إلى ذلك من مسالك تربوية، لا تنفذ إلى عمق تكوين الوجدان الحضاري، وسنظل ندور في حلقة مفرغة حتى نعود إلى إدراج تجويد القرآن الكريم في كل مناهج التعليم الابتدائي، لا من أجل تكوين وجدان الموسيقيين فقط، بل من أجل تكوين الشخصية الحضارية القومية العربية، في عمق نفوس أبنائنا، حتى يظلوا في العصر الحديث، وهم واضحو الانتماء فالتباس الانتماء لم ينتج إلا الرداءة والتبعية والاستهلاك.

في لبنان نلاحظ أن نشوء زكي ناصيف ووديع الصافي وصباح في عمق تربة الريف كان العامل التربوي الأول الذي جعل هؤلاء الفنانين قادرين على الإبداع الأصيل والتجديد المؤصل. وأما الفنانون الذين لم ينشأوا في هذه المدرسة، فلم يبلغوا هذه الرتبة، فلماذا نحور وندور ونفتش على غير طائل عن أمر في متناول يدنا. لا يتطلب سوى القرار المناسب في الهيئات التربوية والإعلامية المناسبة.

٢ - من الأبواب التي يمكن أن يطرقها الموسيقيون العرب لفتح أبواب جديدة للتطوير في موسيقانا العربية في المستقبل، العودة إلى الموسيقى المسرحية، فالرواية الموسيقية لم تستعد على ما يبدو كل آفاق التطور الممكنة في الموسيقى العربية، ولابد من مواصلة المحاولة.

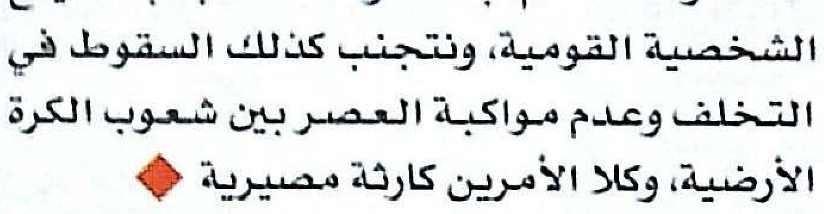
ويمكن كذلك للموسيقيين العرب، في أقاليم العرب الريفية أن يتخذوا ما فعله الموسيقيون اللبنانيون بموسيقى الريف الشامي. ففي شواطئ الخليج العربي موسيقى بحارة غنية جدا، يعرفها أهل الخليج لكن هذه الموسيقى الأصيلة لم يتسن لها موسيقيون تاريخيون ليفعلوا بها ما فعل ناصيف والصافي والرحابنة ووهبي وتوفيق الباشا بموسيقى أرياف الشام. يمكن إذن تطوير موسيقى بحارة الخليج لتمدينها، كذلك يمكن أن نفعل الشيء نفسه بموسيقى الأرياف المصرية، تلك الموسيقى التي لمسها عبدالوهاب (ما أحلاها عيشة الفلاح) ورياض السنباطي (على بلد المحبوب) وبليغ حمدي خصوصا (التوبة وعلى حسب وداد قلبي، وغيرهما) لإنشاء موسيقى مدنية متطورة مبنية على مادة الموسيقى الريفية المصرية، ثم ماذا عن موسيقى السودان والنوبة، وكذلك موسيقى أرياف المغرب العربي، التي لم تتمدن في أعمال موسيقية جديدة لحملها إلى أسماع المدن العربية.

٣ - أما الأمر الثالث المتعلق بمستقبل الموسيقى العربية، والذي اقترح أن نتجنبه،فهو معاودة التجارب السيمفونية والأوبرالية التي ما فتئ موسيقيونا يحاولونها فاشلين في كل مرة، ومدعين في كل مرة أنها المحاولة الأولى، فالموسيقى السيمفونية موسيقى عظيمة، والغناء الأوبرالي غناء عظيم، لكنهما ليسا لنا نحن العرب ولن نتمكن من الإبداع فيهما وإلا لأبدعت فيهما حضارات أخرى أحسن حالا منا مثل الصين واليابان.

إن كل المحاولات التي جرت والتي ستجري في السيمفونية والأوبرا العربيتين المزعومتين لن تخرج عن إطار كونهما تضييع وقت وجهد ومال، وربما مواهب في ما لا طائل تحته.

لقد آن الأوان، بعد التاريخ الذي استعرضناه لموسيقانا في القرن العشرين، أن نقتنع مرة وإلى الأبد بأننا ينبغي أن نتعامل مع الرؤيا الحضارية بثقة: ثقة بأنفسنا، أننا قادرون على الإبداع، وثقة بماضي موسيقانا لأنها ليست موسيقى متخلفة، والدليل أنها تطورت بأشكالها وأنواعها ومقاماتها وإيقاعاتها في العموم، في القرن العشرين، وهي قادرة على مواصلة الإبداع الحضاري إذ يتسنى لها من يثق بنفسه وبها وبمستقبلها. أما إذا أصررنا على إهمال أنماطنا الحضارية، واحتقرنا أنفسنا وحضارتنا وتلذذنا بتقليد أنماط الغرب، فكل ما نكون فعلناه هو أننا انشأنا على شواطئ البحر الأبيض المتوسط الجنوبية والشرقية، «حضارة موسيقية ممسوخة عن الغرب، لا يفرح بها الغرب بل يحتقرونها، ولا ترقى بالحياة العربية، ونكون بذلك قد ألغينا لوننا حضاريا عظيما من موسيقى الكرة الأرضية، هو لوننا القومي، في مقابل بديل مشكوك في قيمته الحضارية.

وفي كل ما سبق أسوأ ما يمكن أن نفهمه هو الدعوة إلى عدم الاطلاع ، وقطع الخيوط مع العالم، وغلق النوافذ على الحضارات الأخرى. فهذا نمط انتحاري آخر من السلوك. ففي التربية الموسيقية واللغوية وغيرها، ثمة مهمة معينة ودقيقة تتركز في مرحلة العمر بين مولد الطفل العربي وبلوغه الثانية عشرة، هي مهمة إنشائه على حضارته وثقافته وموسيقاه القومية لتتكون شخصيته العربية غير الملتبسة. أما المرحلة التالية (من الثالثة عشرة إلى الثامنة عشرة) فلا بد من فتح النوافذ والاطلاع على حضارات العالم. بذلك وحده نتجنب ضياع الشخصية القومية، ونتجنب كذلك السقوط في التخلف وعدم مواكبة العصر بين شعوب الكرة الأرضية، وكلا الأمرين كارثة مصيرية ◆



www.kanzamn.org

منظمة عربية انشأت هذا الموقع لتتضمن الموسيقى العربية الشعبية الأصيلة من مختلف أقطار الوطن العربي. من الادوات الموسيقية التقليدية العربية المعروضة في هذا الموقع: القانون والعود والناي والكمان والدف والدربكة باستعمال الطبل. وهنالك المقامات أيضا والوصلات وكذلك الموال المشهور في الوطن العربي يضاف الى ذلك الموشحات المأخوذة من قصائد شعرية.

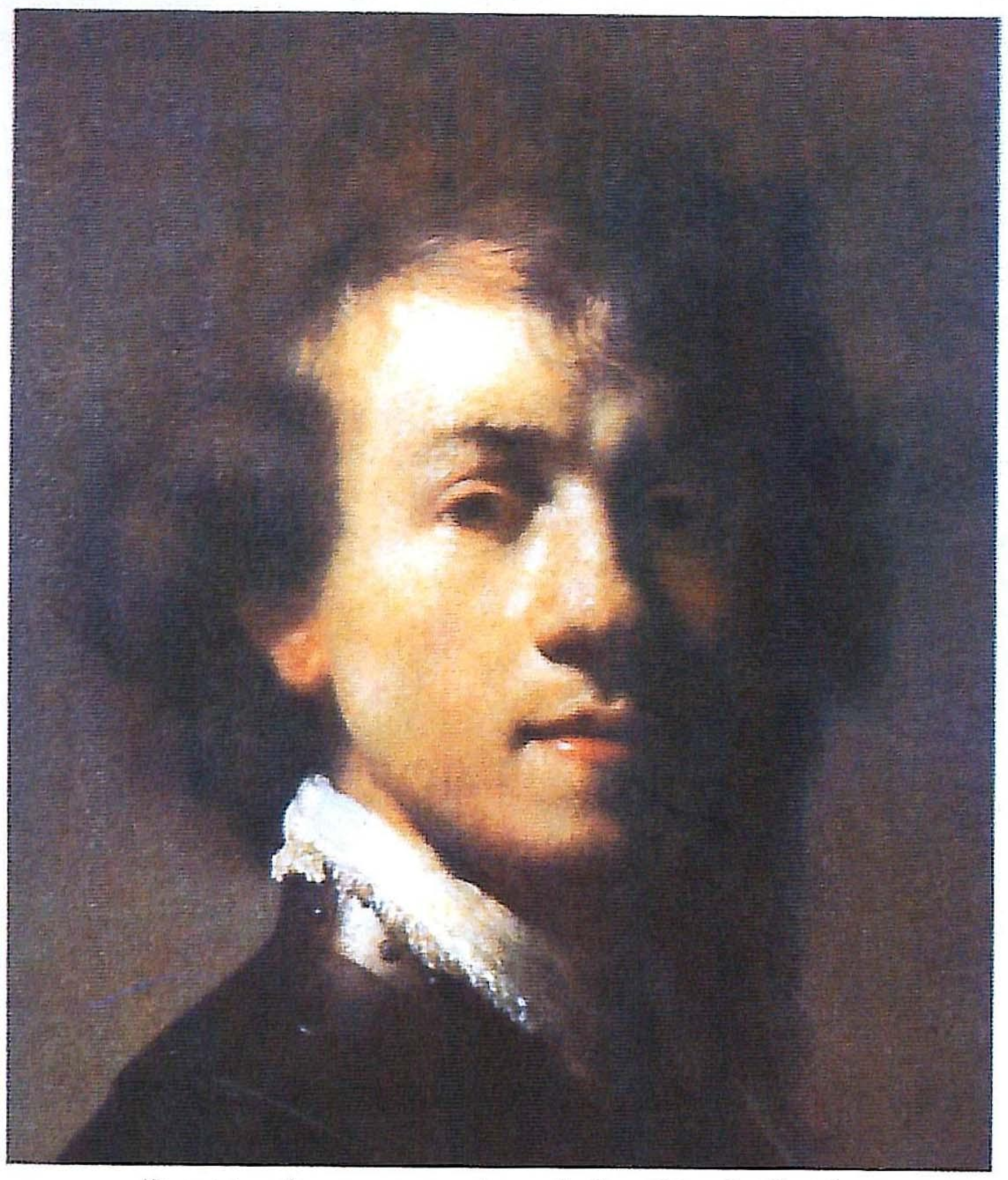
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاقتناء في حد ذاته فن، فهو درجة عالية من التذوق، وهو فن قديم عرفه العرب، وبخاصة أثرياؤهم. منذ سنوات طويلة حين نراجع تاريخ اقتناء الأعمال الفنية في البيوت اللبنانية، نجد أن بعض الأسماء العريقة في هذه الهواية ترجع إلى نهاية القرن التاسع عشر، وتتوقف في منتصف القرن العشرين، وهي لم تزل حتى مطلع القرن الحادي والعشرين محافظة على هذا التقليد.

حسين نصرالله - بيروت

اقتناء الأعمال الفنية بين الهواية والاستثمار

البيوت.. متاحف الذواقة والأثرياء



لوحة إيطالية من القرن السادس عشر - من مجموعة جوزيف مظلوم

وربما كان منزل «لطفي حيدر» في منطقة رأس العين في مدينة بعلبك المعروفة هو الأول من بين المنازل اللبنانية القديمة التي اعتنت بالفن وجمعته، محولة المنزل إلى متحف يضاهي بجماله قلعة بعلبك التي تجاوره.

ففي كل زاوية من زوايا هذا المنزل، تعثر على عمل فني لفنان من المنطقة البقاعية، بل إن نصيب الفنان رفيق شرف وهو بعلبكي الأصل كان الأوفر، حتى إنه رسم على حجارة الصالون جدرانيات، تشير إلى مدى تأثره ببيئته البقاعية، وإلى مدى قدرته على توظيف هذه البيئة لصالح خصوصية فنية جعلت من الفنان رفيق شرف واحدا من أمهر الفنانين الذين يوظفون عالمهم المحلي في خدمة الجديد والمتجاوز. لذلك سيبدو منزل لطفي حيدر متجانسا ومنسجما مع نفسه، خصوصا عندما يستعمل البسط البقاعية، والصخر البعلبكي والأخشاب المحفورة يدويا كأثاث أساسي في الداخل.

المنزل هو ذاكرة بعلبكية بامتياز، حتى إن سقف غرفة الجلوس سوف يبدو مغلفا بنوع من قصب الهرمل الخيزران الجميل، فيما الموقد هو قطعة رومانية قديمة، ومقاعد الحديقة من البازلت القديم.

> ”
> تحول منزل لطفي حيدر في منطقة رأس العين إلى ذاكرة فنية لمدينة بعلبك، بما يحتويه من أعمال فنية لفناني المناطق البقاعية
> “

ومن حلب الى بيروت انتقلت أسرة جوزيف مظلوم، ذلك الخبير بالخزف الصيني، والصائغ الأمهر، وواحد من كبار مقتني الأعمال الفنية العالمية، ففي منزله الذي لايسمح فيه بالتدخين، ولا الضوضاء مجموعة نادرة من تحف الفنون التشكيلية الهولندية والإنجليزية والفرنسية والإيطالية. وبعضها يعود إلى القرن السادس عشر. وربما كانت لوحة الفنان الإنجليزي بيكر (أوائل القرن السادس عشر) أغلاها وأجملها، لكن لوحة أيوت تيتسون التي رسمها في العام ١٦٦٤ تعتبر من أندر اللوحات الغربية في العالم العربي. أما لوحة الفنان الهولندي (مانجا) والتي هي كومة من الفواكه المتنوعة، فإن أسلوب رسمها الإعجازي يشير إلى مكانتها الراقية.

وبما أن جوزيف مظلوم كان من أوائل الذين صاغوا المسابح التي حباتها من الألماس، وأسماها بمسبحة الملوك، فإن مجموعته النادرة من الكوربا القديمة، والذهب المرصع بالروبي، واللؤلؤ البحراني المزين باللؤلؤ الأسود، تعتبر من أندر المجموعات قاطبة.

إن جمال توزيع اللوحات والمسابح، والخزفيات الصينية القديمة التي يعود عمر بعضها إلى ستمائة عام مضت، في هذا المنزل الهادئ والساكن، هو الذي جذب إليه بعض كبار الذين زاروا لبنان من رؤساء دول وزوجات رؤساء، حتى إن السيدة منى الهراوي زوجة رئيس الجمهورية السابق إلياس الهراوي كانت تشعر بالزهو وهي تزور المنزل مع إحدى ضيفاتها الأجنبيات.

ويعتبر قصر آل أبي اللمع، وخصوصا الجزء الذي يمتلكه جهاد أبي اللمع، متحفا حقيقيا للأعمال الفنية العربية القديمة، من مخطوطات ورسوم وسجاد قديم، إضافة إلى النحت الفطري القديم الذي جلب من الحجاز واليمن، أما على مستوى اللوحات، فإن المنزل يحتوي على أكبر مجموعة من أعمال رواد الفن اللبناني الأوائل، أمثال جبران خليل جبران وخليل الصليبي والنحات يوسف الحويك وعمر الأنسي ومصطفى فردح وآخرين.

لكن المشكلة هي أن هذا القصر الأثري منغلق على ذاته، إذ لم يزره إلا القليل ولم تجد أي جهة ذات اختصاص كشفا على الأعمال الفنية القديمة، التي يقال إن البعض منها بحاجة إلى ترميم.

لكن أغرب المنازل المتحفية في لبنان، هو منزل المعلم طانيوس في مدينة جبيل الأثرية. فهذا الرجل ليس ثريا، وليس واحدا من طبقة الانتلجنسيا اللبنانية، بل هو مجرد معلم ميكانيكي بارع، قرر منذ خمسينيات القرن

غرفة نوم قصر لطفي حيدر ولوحات لرفيق شرف

آلات مصغرة - متحف منزل طانيوس من جبيل

طاولة من خشب الكاريللي القرن الرابع عشر (قصر بسترس)

من الفن الهولندي القديم - مجموعة فيليب توما

العشرين تكريس مقدرته الميكانيكية، أو فن الميكانيك على إنتاج أدوات وآلات بالغة الصغر والدقة. فهو أنتج على سبيل المثال مضخة لسحب الماء لا يبلغ ارتفاعها أكثر من سنتيمترات فقط، وهي تدار برؤوس الأصابع يدويا وتقوم بوظيفتها على خير وجه. ثم أنتج مكواة يدوية بحجم ثلاثة سنتيمترات إضافة إلى أدوات للطحن والخبز، بحيث إن أكبر قطعة في منزله لا يتعدى حجمها سبعة سنتيمترات وهي تقوم بالعمل الذي تؤديه مثيلاتها الكبيرة.

لقد تحول منزله إلى متحف يزوره العديد من الذين يقصدون قلعة جبيل الأثرية وهو إلى جانب متحف الشمع الكائن هناك سجل من المعالم الأثرية والمتحف في لبنان.

وضمن إطار منطقة دير القمر على ارتفاع أكثر من ألف متر عن سطح البحر يقع قصر المعماري الذي أشاده مثل قلعة صليبية، حيث الدخول إليه يتم عبر جسر متحرك يتم إنزاله بواسطة سلاسل. أما بوابته التي ترفع برافعات فهي مثل بوابة القلعة الكبيرة. وفي الداخل أشاد غرفا فيها كل ما هو أثري وقديم، ابتداء من أدوات مدرسة القرية، التي كانت تعطى فيها الدروس تحت شجرة السنديان، مرورا بغرفة العرس ذات الرسوم المتنوعة إلى صالون الأميرات (المعنيات) - نسبة الى عصر الأمير فخر الدين المعني - حيث كن يرتدين الطرطور الذي يرتفع فوق الرأس، إلى مشغل الحرير وتربية دودة القز التي منها يأخذون خيطان الحرير، إلى آلة الحياكة اليدوية القديمة.

عالم من القرون الوسطى، ومن أزمنة الإقطاع اللبناني يمتد على مساحة أكثر من ألف متر مربع، في قلعة محاطة بالأبراج والمدافع القديمة. ويكفي أن شخصا واحدا اسمه موسى المعماري هو الذي أنجز كل هذا الإنجاز معاندا نفسه والعائلة.

ومن المنازل العريقة في الأعمال الفنية، منزل السيد رمزي السعيدي الذي يحتوي على ستمائة لوحة فنية حديثة لفنانين لبنانيين، وقد استشار السعيدي عددا من خبراء الفن عندما بدأ يؤسس مجموعته، وساعده هذا الأمر في اقتناء لوحات للعديد من أعمال الفنانين الراحلين أمثال عمر الأنسي ومصطفى فردخ وصليبا الدويهي ورشيد وهبي.

إن البيوت التي تحتوي على الفنون النادرة أصاب بعضها الدمار خلال الحرب الأهلية التي استمرت أكثر من سبعة عشر عاما في لبنان، ويكفي أن نتذكر المجموعة النادرة للدكتور فيليب توما، في منزله الذي كائنا قرب المتحف، أي في منطقة الخط الفاصل بين الشرقية والغربية من جسد بيروت الممزق آنذاك.

> "أصاب الدمار الذي خلفته الحرب الأهلية، بعض البيوت التي كانت تضم الأعمال الفنية النادرة، مثل منزل الدكتور فيليب توما، والناقد السينمائي سمير نصري"

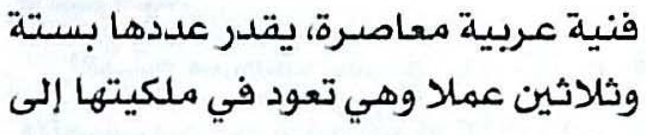
وكان للناقد السينمائي اللبناني من أصل مصري سمير نصري مجموعة نادرة من أعمال الفنانين المصريين الكبار، أمثال رمسيس يونان وانج أفلاطون وغيرهما لكنها دمرت مع منزله خلال معركة دارت في شارع مي زيادة الذي كان يقطنه. أما مجموعة التاجر الشهير (داهش)، وهو من آل العشي، فهي من أندر وأثمن المجموعات الفنية اللبنانية على الإطلاق. وقد نجح هو وأتباعه بتهريبها إلى الولايات المتحدة مع بداية الحرب في العام ١٩٧٦، وهي الآن تشكل مجموعة متحف داهش الشهير في قلب نيويورك، حيث من ضمنها لوحات لبيكاسو وراجرانت وفان غوخ وبيسارو. ويروى أنه حصل عليها من إحدى السيدات المعجبات بسحره وهي قريبة أحد الرؤساء السابقين ومن عائلة ثرية جدا.

كنبة من التحف الروسية القديمة (قصر رزق)

وفي خبر لافت تداولته الصحافة، أن مؤسسة سوذبيز اللندنية للمزاد على روائع الفن، سوف تقيم في شهر مايو المقبل مزادها العلني الأول على أعمال فنية عربية معاصرة، يقدر عددها بستة وثلاثين عملا وهي تعود في ملكيتها إلى الناشر رياض الريس.

ويعتبر العديد من المراقبين هذه الخطوة مدخلا أوليا للاستثمار الاقتصادي للفن العربي الحديث، وهي فتحت الباب أمام عصر جديد يؤدي إلى دخول اللوحة العربية ساحة التسويق الأوروبية أسوة بالفن الأوروبي.

إن بيوت قلة من اللبنانيين هي متاحف لأعمال فنية لها قيمتها الجمالية والمادية في آن معا. لكن اللافت أن اقتناء هذه الأعمال يقتصر على الأثرياء والمقتدرين فقط، أما بقية الناس الدنيا، فهم يكتفون بتعليق صور منسوخة ولوحات مطرزة سرعان ما يملون منها وتتحول إلى أثاث رديء ومهمل ما يلبث أن يأخذ طريقه إلى عالم الزوائد والفضلات. وهذا الأمر إن دل على شيء، إنما يدل على أن الأعمال الفنية لم تستطع حتى الآن أن تحتل موقعها المفترض في الذائقة الشعبية اللبنانية ◆



www.olworld.com/dir.htmg

موقع يحتوي على العديد من المقتنيات المتنوعة والفريدة من مجوهرات وأواني فضية إضافة إلى الكتب القديمة والحديثة التي تستهوي المقتنين بكافة ميولهم وتوجهاتهم ويجيب عن كافة تساؤلاتهم التي تختص بهذه المعروضات المختلفة، يسمح الموقع للمتصفح بالتجول ما بين معروضاته بسهولة ويسر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثوب من الحرير المطرز للمناسبات الملكية الرسمية

في مدينة «باث» - في الريف الغربي لإنجلترا وداخل قاعة الاحتفالات التي تعد واحدة من أرقى المباني في المدينة، يوجد متحف فريد من نوعه، إنه متحف يخص الأزياء وحدها بدءا من القرن السادس عشر وحتى يومنا هذا.

هذا المتحف الفريد، فكرت فيه ووضعت لبناته الأولى امرأة فريدة هي المصممة والمؤرخة «دورسي لانجلي مور» التي بدأت فكرة المتحف بمنحها مجموعتها الخاصة لمدينة «باث».

غادة القناعي - الكويت

في متحف «باث»

الأزياء تحكي تاريخ بريطانيا

«باث» مدينة فريدة، بما تمتلكه وتشتهر به من حمامات رومانية ومساحات جورجية، كان الناس يأتون إليها من مختلف بقاع الدنيا ليستمتعوا بينابيعها الخاصة ذات المياه الحارة.

شهرة المدينة بدأت منذ القرن الثامن عشر، عندما أصبح المكان الذي يقصده الأثرياء وأبناء الطبقة الراقية ليحضروا الحفلات الموسيقية والمسرحية.

افتتح متحف باث للأزياء لأول مرة في الثالث والعشرين من مايو العام ١٩٦٣ وقد تم توسيعه وتحديثه أكثر من مرة ليصبح أكبر وأشمل متاحف الأزياء الراقية في العالم. وساهمت خبرة «دورسي مور» المسرحية في منح المعروضات نزعة إبداعية وحيوية، وهو الأمر الذي دفع المسؤولين عن المتحف الآن الاستمرار في السير على درب ونهج السيدة مور على الرغم من تقاعدها منذ العام ١٩٧٤.

رحلة في التاريخ

معروضات المتحف تشتمل على ما يقارب من مائتي زي، العديد منها معروض في غرف ذات طابع تاريخي أو بجانب لوحات لمناظر من مدينة «باث» العريقة.

المعروضات وطريقة عرضها هي رحلة في تاريخ الأزياء في بريطانيا، بل ربما تكون رحلة - عبر الأزياء - في التاريخ الاجتماعي والسياسي لهذه البلاد. فالمعروضات تشمل التصميمات المختلفة لأزياء الرجال والنساء والأطفال خلال ما يزيد على أربعة مائة عام، حيث يرجع زمن أقدم المعروضات إلى العصر «الإليزابيثي» المتأخر في حين تتم إضافة زي جديد (عصري) إلى التشكيلة سنويا لتواكب تطورات عالم الأزياء.

أزياء القرن السابع عشر

يرجع تاريخ أوائل الملابس المعروضة ضمن مجموعة المتحف إلى عهد إليزابيث الأولى (١٥٥٨ - ١٦٠٣) وجيمس الأول (١٦٠٣ - ١٦٢٥) ونظرا لطبيعة المنسوجات الرقيقة، لا يوجد سوى مجموعة نادرة من القطع. ولقد تم الاحتفاظ بها عبر الزمن لتميزها بالتطريز المتقن والألوان المبهرة.

في تلك الفترة كان يتم تزيين وتطريز الملابس الداخلية المصنوعة من الكتان بنفس جودة و جمال الملابس الخارجية نفسها. وقد تميزت إنجلترا بمهاراتها في التطريز اليدوي، الذي استخدمت فيه تشكيلة متنوعة من الحرائر الملونة والخيوط الذهبية والفضية لعمل رسومات على أشكال الأزهار والحشرات والحيوانات.

أصبحت الأزياء الإنجليزية أكثر بهجة وثراء وذلك تزامنا مع عودة الحكم الملكي عام ١٦٦٠. وقد تميز بلاط الملك تشارلز الثاني بكثرة المناسبات الاجتماعية التي تضج بالحيوية والنشاط، خاصة بعد انتهاء الحرب الأهلية وتكون ولايات الكومونولث في منتصف القرن السابع عشر.

وقد خلَّف المؤرخ التاريخي «ساموبل بيبيز» العديد من النصوص التي تصور الملابس السائدة في عصره، والتي تفيد أن الملك نفسه كان سبّاقا في مجال الأزياء، حيث بدأ في العام ١٦٦٦ بارتداء الشكل الأولي للبدلة ذات القطع الثلاث التي تتكون من المعطف والصدرية والبنطال القصير الذي يصل إلى الركبتين.

أزياء القرن الثامن عشر

أصبح الشعر الطويل سائدا بين الرجال في منتصف القرن السابع عشر وبحلول العام ١٦٦٠ بدأوا بارتداء الشعر المستعار. وخلال القرن الثامن عشر تحولت تلك الصرعة إلى ظاهرة عالمية وخضع شكلها للتغيير المستمر مع مرور الزمن، فكانت في البدء باروكة طويلة بخصلات ملتوية ثم ظهرت أشكال أخرى أقصر وأخف وزنا.

وكان بإمكان الرجال الاسترخاء في المناسبات الاعتيادية أو في منازلهم عن طريق نزع الشعر المستعار والمعاطف الثقيلة واستبدالها بقبعة خفيفة ورداء فضفاض يشبه إلى حد كبير ملابس النوم الحديثة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما بالنسبة للنساء فكن يرتدين ثيابا من الحرير خلال النهار سواء كن في المدينة أو في الريف، وغالبا ما يرتدين معها أوشحة خفيفة أو مناديل للرقبة أو مريلة، بالإضافة إلى قبعة عريضة مصنوعة من القش و أحذية ذات نعل جلدية تتلاءم ولون الثياب.

وأشهر مثال لملابس النساء التي سادت في القرن الثامن عشر هو الثوب ذو الظهر الواسع الذي ينزل مباشرة من الأكتاف على شكل ثنيات، وقد كان يتم تطويل ظهر الثوب وتطريزه بخيوط من الذهب والفضة خصيصا للمناسبات الرسمية.

إن أغلب الملابس المعروضة في المتحف اليوم قد تم ارتداؤها في ما مضى للمناسبات الخاصة. وقد احتفظت بها العائلات البريطانية على مر الأجيال نظرا لندرتها وقيمتها الباهظة. وهذا الأمر ينطبق على لباس الاستقبال الملكي، حيث كان النبلاء وذوو المقام الرفيع يحضرون المناسبات الملكية ليقدموا احترامهم وتبجيلهم للأسرة المالكة، في مناسبات عيد ميلاد الملك أو الملكة مثلا. وترتدى لهذه المناسبات أفخم الملابس المصنوعة من أجود الحرائر المزينة بالنقوش والتطريز لتضفي عليها العظمة والثراء.

شهدت فترة أواخر القرن الثامن عشر تغييرا شاملا في الميول والأذواق وتحولا من الملابس الرسمية الفخمة إلى الملابس البسيطة العملية. وهذا ناتج عن التغييرات السياسية والاجتماعية. فلم تعد الثياب التي تبدو عليها علامات الأرستقراطية أو المباهاة مرغوبا بها، خاصة بعد نشوب الثورة الفرنسية في العام ١٧٨٩. وبدأ الرجال بالتخلي عن ارتداء الملابس ذات الأكمام المزينة بالدانتيل والمرصعة بالجواهر ولبس الشعر المستعار واستبدالها بملابس أكثر بساطة.

وكذلك الأمر بالنسبة للنساء، حيث اتجهن لارتداء الملابس المصنوعة من القطن والكتان الخفيف المستورد من الشرق الذي يتميز بالخفة والمرونة، ومن أشهرها قماش الموصليني الهندي كان يأتي بأشكال متعددة.

وكذلك استبدلت النساء تسريحات الشعر المعقدة بمظهر أكثر طبيعية ورومانسية على الرغم من أنهن مازلن يرتدين القبعات العريضة المزينة بالأزهار والريش ويمكن رؤية ذلك من خلال تجسيد الفنان «توماس جينسبورو» لتلك الحقبة في لوحاته الشهيرة.

أزياء القرن التاسع عشر

مع بداية القرن التاسع عشر نشأ طراز متميز لأزياء المرأة، حيث غلب عليها اللون الأبيض وتميزت بالنعومة والشفافية مستوحية ملامحها وخطوطها من الذوق الكلاسيكي الحديث والذي يعمد إلى محاكاة أقمشة اليونان القديمة والتماثيل الرومانية.

أما على صعيد الرجال، فمازالت البدلة ذات القطع الثلاث هي اللباس المتعارف عليه مع وجود بعض التغييرات الطفيفة في اللون والتصميم.

خلال عهد الملك جورج الرابع (١٨٢٠ - ١٨٣٠) وأخيه ويليام الرابع (١٨٣٠ - ١٨٣٧) تميزت أزياء النساء بالزينة المبالغ فيها والإفراط في حجم الأكمام والتنانير، كما تميزت تسريحات الشعر وأغطية الرأس بالضخامة والتعقيد. وشهدت هذه الفترة عودة أقمشة الحرير إلى بريطانيا مع رفع الحظر عن المستوردات الفرنسية في العام ١٨٢٦.

ظهر توجه جديد للملابس المحتشمة والألوان الهادئة مع فترة تولي الملكة فيكتوريا العرش في يونيو ١٨٣٧، حيث بدت الملابس أكثر رزانة ووقارا وصارت تسريحات الشعر أكثر بساطة.

توسعت حركة التجارة والصناعة في بريطانيا

اتجهت النساء لارتداء الملابس الخفيفة والمرنة المصنوعة من القطن والكتان في أواخر القرن الثامن عشر

مثال على لباس الرجال السائد في القرن السابع عشر المكون من البدلة ذات القطع الثلاث مع الشعر المستعار

في فترة منتصف العصر الفيكتوري وزاد رخاء وازدهار الدولة، فاستفادت الطبقة الوسطى خاصة من الثروة الجديدة وحركة الإصلاحات السياسية، وانعكست هذه التغييرات بشكل لافت على الذوق العام في تصميم الأزياء وزيادة الإقبال على المنتجات الاستهلاكية، وظهرت على ملابس النساء آثار الثراء والترف حيث أصبح يستخدم في صناعتها تشكيلة واسعة من الأقمشة والألوان الغنية.

كان رجل الأعمال من الطبقة الوسطى هو العنصر الغالب على المجتمع الفيكتوري. حيث تطلبت حياة المدينة ارتداء الملابس العملية ذات الألوان الداكنة لأنها تناسب المدن الصناعية الملوثة.

تأثرت الأزياء بالتطورات والابتكارات التكنولوجية كاختراع آلة الخياطة ونماذج الورق للخياطة المنزلية والأصباغ الكيماوية الجديدة وإنتاج الملابس بالجملة. ومع وجود تشكيلة أوسع من السلع المنتجة بسعر أقل، أصبحت الملابس الجاهزة في متناول الجميع. وتغير أسلوب التسوق مع افتتاح أولى محال بيع الملابس بالتجزئة كما تمكن الناس من الوصول إلى المحال التجارية باستخدام وسائل المواصلات الحديثة كقطار السكة الحديد ومترو الأنفاق.

اتجهت الأزياء في أواخر العصر الفيكتوري إلى الألوان الداكنة الفخمة والأقمشة المتفرفة.

فتنوعت الأقمشة لتشمل الساتان والمخمل والحرير المطرز بالنقوش والخرز للباس المساء. وأما بالنسبة للباس النهار العملي، فقد تبنت النساء طرازا جديدا للثياب مثل الفستان المفصل أو المعطف والتنورة المتناسقين من قماش الصوف. واتبعت ملابس الأطفال للمناسبات الرسمية طرازا مطابقا لأزياء الكبار، فكانت مبالغا فيها وغير مريحة على الإطلاق حيث ارتدين الفتيات الصغيرات فساتين حريرية باللون الأبيض وارتدى الصبيان بدلات مخملية مع ياقات مزينة بالدانتيل.

أزياء القرن العشرين

كان عهد إدوارد السابع ١٩٠١ - ١٩١٠ عصر أناقة الرجال والنساء معا. فقد كان الملك مثالا يحتذى به لأناقته. وارتدى الرجال المعاطف الطويلة والياقات المنشاة وربطات العنق الحريرية والقبعات الطويلة للباس النهار الرسمي.

أما بالنسبة لملابس النساء فقد كان لها صوت كالحفيف يسمع بشكل واضح في أثناء الحركة، كما زينت أطراف التنانير بالدانتيل والأشرطة. كما ساعد اتجاه الفن الحديث على الميل إلى الألوان الباستيل والقصات الملتوية.

على الرغم من أن الحرب العالمية الأولى كان لها تأثيرها الواضح في أزياء النساء والأوساط الاجتماعية، فإن التغيرات قد بدأت بالفعل قبل ذلك بعدة سنوات. فشهد العام ١٨٩٠ ظهور «المرأة الجديدة»، الشابة والمستقلة، والتي غالبا ما تعمل لكسب قوتها، وكذلك حركة التصويت التي ناضلت بقوة وشراسة لاكتساب حق التصويت للنساء.

نتج عن ردود الفعل المعارضة لأشكال اللباس المقيدة للمرأة تصاميم أكثر بساطة. فمع حلول العام ١٩١٠ تخلت النساء عن ارتداء المشد وفي العام ١٩١٣ بدأ طول الثوب بالانكماش. وفي العام ١٩١٦ جعلت ملابس الحرب من التنورة القصيرة ضرورة فعلية، كما أن بعض الوظائف استلزمت ارتداء البنطال للنساء وللمرة الأولى صار لباسا مقبولا لهن.

ارتبطت أزياء العشرينيات بالفستان الواسع ذي الخصر المنخفض والتنورة القصيرة التي تتميز بالبساطة والانسيابية. وأصبح الشعر القصير هو السائد وزاد استخدام أدوات التجميل بين أوساط النساء. لقد منحت أزياء العشرينيات المرأة حرية جديدة وسهولة في الحركة فصار الجمع بين الراحة والأناقة أمرا ممكنا.

مع حلول الثلاثينيات تميزت ملابس النساء بالرقة والنعومة، حيث برز خط الأكتاف وضاق محيط الخصر وقصر طول الثياب. وغدت ملابس الرجال أكثر اتساعا وراحة في سنوات ما بين الحرب، حيث أصبح البنطال العريض متماشيا مع الأكتاف المربعة والسترة الفضفاضة.

وصلت الأزياء البريطانية إلى نقطة توقف فعلية مع نشوب الحرب العالمية الثانية وذلك بسبب الحاجة إلى الاعتدال والتوفير في الملابس والأقمشة العام ١٩٤١، وأيضا بسبب إنشاء مشروع المنفعة العامة العام ١٩٤٢ والذي يركز على ضرورة تنظيم عملية تصميم وإنتاج الأقمشة والملابس. هذا الأمر لم يترك مجالا لظهور تصاميم أو أشكال جديدة. لهذا ظلت البدلات الواسعة ذات الأكتاف المربعة وتنانير الثلاثينيات القصيرة سائدة حتى نهاية الحرب.

نظرا لمعاناة الناس في أثناء الحرب من تقشف وقسوة الحياة، فقد استبدت بهم الرغبة في استعادة مظاهر الفخامة والأنوثة السابقة حالما انتهت الحرب، ولذلك بدأت صناعة الأزياء بالانتعاش تدريجيا والتي نتج عنها اتخاذ «الشكل الجديد» للأزياء. ويمكن التعبير عنه وتلخيصه في مجموعة أزياء «كريستيان ديور» لربيع ١٩٤٧ الرائعة. لقد خلق هذا المصمم الفرنسي الجديد شكلا حديثا: تنانير ممتلئة طويلة، أكتاف ناعمة وخصور صغيرة وأحذية ذات كعوب عالية. وقد حذا حذوه المصممون الآخرون بسرعة فائقة ومن هنا تحول الشكل للأزياء إلى ظاهرة عالمية.

ظل «الشكل الجديد» لأزياء النساء مهيمنا على الساحة حتى بداية الخمسينيات، فتبعت الملابس خطوط الجسم الطبيعية وتميزت بالرقة والجمال والأنوثة، وكان يتم اختيار الإكسسوارات كالقبعات والقفازات والحقيبة والحذاء بعناية فائقة، ولا يكتمل المظهر إلا مع تسريحة الشعر المرتبة والماكياج الكامل.

على الرغم من أن الحرير الصناعي عرف مع بداية هذا القرن وتبعه النايلون في العام ١٩٣٨، فإن الاستخدام الشائع للأقمشة الصناعية يرجع إلى فترة ما بعد الحرب. وكذلك تم إنتاج مجموعة أخرى من الأنسجة الصناعية مثل الأكريلك والفيسكوس والبوليستر، واستخدمت هذه الأنسجة لوحدها لإنتاج أقمشة جديدة كليا أو مزجت مع الأنسجة الطبيعية والتي هي الآن باهظة الثمن. ونتج عن هذا التقدم التقني والتطور في القياس صناعة ألبسة عالية الجودة ودقيقة المقاييس بأسعار معقولة، كما استبدلت الملابس المفصلة بالملابس الجاهزة لأغلب الأشخاص منذ الخمسينيات.

كانت الستينيات عصر التغيرات الجذرية، حيث أدى، إلغاء الخدمة العسكرية وازدياد منح التعليم العالي وتوافر فرص العمل إلى مزيد من الحرية والتطور ورفاهية الحياة لجيل الشباب، وبدأت الأزياء تصنع من قبل الشباب ولتتوجه أيضا للشباب، وظهرت لندن بصورة خاصة كمركز جديد للأزياء المبدعة والجريئة. وتعد «ماري كوانت» واحدة من أشهر مصممي الجيل الشاب، واشتهر شارع «كارنابي» ببوتيكاته ومحاله الراقية. وقد كان لفرق «البوب» الغنائية تأثير كبير في ملابس الرجال، حيث روجت فرقة «البيتلز» تصميم السترة من دون ياقة وهي من تصميم الفرنسي «بيير كاردان».

سيطر الجينز على النصف الأخير من القرن العشرين

خلال العقود الثلاثة الأخيرة تأثرت صناعة الأزياء إلى حد كبير بالفرق والجماعات المختلفة من الشباب. فقد تبعت صرعات «تيدي بويز» و «مودز» و «روكرز» في الخمسينيات وحركة «الهيبيز» في الستينيات، و «سكين هيدز» و «البنكس» لاحقا في السبيعينيات. وقد تميزت العديد من أفكار «أزياء الشارع» بالإبداع والحيوية على الرغم من مظهرها الغريب والمرعب. فتجاوبت صناعة الأزياء الرائجة معها عن طريق استيعاب وتعديل بعض عناصرها.

أما بالنسبة لعقد الثمانينيات المتميز بالرخاء والنقلة الاجتماعية، فقد صارت الملابس الباهظة الثمن رمزا للجاه والثراء، وغدت ماركة المصمم بالغة الأهمية فمثلا تمثل بدلة «ارماني» علامة النجاح للطامحين إلى التفوق والوصول للقمة وأصبحت تعرف بـ «لباس السلطة» .

إذا كان بالإمكان تلخيص حركة الأزياء منذ الخمسينيات وحتى اليوم بكلمة واحدة فهي حتما ستكون «الجينز». فظاهرة الجينز سيطرت على لباس النصف الأخير للقرن العشرين بكونه زيا عالميا للجنسين ولكل الطبقات بالإضافة إلى كونه أنيقا وعمليا ورخيصا. وأضحى الجينز مثاليا للباس اليومي و أمكن تعديله ليصبح جزءا من الأزياء الراقية.

زي العام

يحافظ متحف الأزياء على حداثة مجموعته ومواكبتها لتغييرات عالم الأزياء عن طريق خطة عمل سنوية، فمنذ العام ١٩٦٣ كانت إدارة المتحف تقوم بتكليف خبير في مجال الأزياء لاختيار زي يمثل أحدث الأفكار وأكثرها تأثيرا في الأزياء العصرية، ثم يهدي المصمم أو المصنع الزي الذي وقع الاختيار علية للمتحف، والنتيجة هي توفير سجل سنوي مميز للأزياء الحديثة من مختلف الدول كبريطانيا وفرنسا وايطاليا وأمريكا واليابان ◆

www. museumof costume.co.uk
موقع خاص بمتحف الأزياء البريطاني في مدينة باث.

ملابس للسهرة من أواخر العصر الفيكتوري

جمعت أزياء العشرينيات بين الراحة والأناقة معاً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدأت العلاقة بين ألعاب الفيديو والسينما في مرحلة مبكرة من ظهور تلك الألعاب، ودخولها مرحلة الحركة ونقل أسلوب الإثارة. وقد لجأت في ذلك - أولا - إلى النقل غير المباشر، إذ إنها عمدت في البداية إلى الاستفادة من بعض تقنيات السينما في مجال الحركة والإضاءة، والمؤثرات الفنية، والموسيقى التصويرية. وبعد تطور إمكانات أجهزة ألعاب الفيديو تقدمت العلاقة بين تلك الألعاب والسينما خطوة أخرى إلى الأمام، حيث انتقلت إلى عمليات النقل المباشر التي تم فيها تحويل بعض الأفلام السينمائية إلى ألعاب فيديو. وهذه العملية بالطبع لم تسر في اتجاه واحد، بل تمت في الاتجاهين حيث نُقلت بعض الألعاب التي حققت نجاحا كبيرا للعرض على شاشات السينما. وبعد عمليات النقل جاء دور الاستفادة من تجربة السينما.

الكويت - محمد حسن

ألعاب الفيديو تدخل عالم السينما

فاينال فانتسي والتعبير عن الانفعالات

هناك فروق عدة فيما بين ألعاب الفيديو والسينما. وأهم هذه الفروق هو أن الألعاب تتميز بأنها تفاعلية، أي أنها تتيح للاعب قدرة التحكم على شخصيات اللعبة، ومجريات أحداثها. أما ما يميز السينما فهو إثارتها للمشاعر والانفعالات لدى المشاهدين. ويرى البعض أن هناك ألعابا مثل «فاينال فانتسي»، و «ريسيدنت ايفل»، و «ميتال غير» تثير لدى اللاعب بعض المشاعر، وقد عُدّت بالتالي من أهم الألعاب التي انتجت إلى الآن.

وفي الوقت الذي تحاول فيه ألعاب الفيديو دخول مرحلة جديدة بعد ظهور جيل جديد من الأجهزة، فإن القدرة على إثارة المشاعر ستكون هي الفاصل فيما بين الألعاب الجيدة، وغيرها من الألعاب العادية. إذ يرى البعض أنه لا يجب فقط إنتاج ألعاب جديدة، بل يجب إضافة بعد عاطفي وأخلاقي على تلك الألعاب كما لابد أن تتمتع بأسلوب سينمائي مميز.

وهناك من يرى وجود صعوبة كبرى في تبني ألعاب الفيديو لبعض أفضل مميزات السينما إلا أن هناك أيضا من يقول بإمكان حدوث هذا الأمر. ويذكرون في هذا الصدد بالبدايات المتواضعة للسينما التي بدأت على يد الفرنسي لوي لوميير الذي اخترع الكاميرا السينمائية في عام ١٨٩٥. وقد استخدم اختراعه ذلك في إنتاج أفلام وثائقية متواضعة مدة كل منها ثلاث دقائق صورت رحلات خلوية وبعض النشاطات الأخرى. وبعدها بدأ تقديم الأفلام كنوع من أنواع التسلية في الأسواق الموسمية، حيث عرضت بعض الأفلام القصيرة المثيرة لرجال شرطة يتفجرون، ومباريات ملاكمة تجري بين حيوانات الكنغر، ومطاردة رجال الشرطة لبعضهم البعض في دائرة بصورة مستمرة. وكان ينظر إلى تلك الأفلام كما ينظر إلى ألعاب الفيديو حاليا باعتبارها مصدر تسلية بسيطة، وأنها من الأمور التي تعجب «الصبيان».

ولكن بحلول عام ١٩٢٠ خطت تلك الوسيلة خطوات واسعة، وذلك مع ظهور فيلم دي - دبليو غريفيث «مولد أمة»، وعرض تحفة الفرنسي ابل غانس «نابليون». ويعتقد البعض أن ألعاب الفيديو قد بلغت هذا المنعطف، وما تحتاج إليه هذه الألعاب الآن هو اتخاذ خطوة أخرى كبرى باتجاه السرد، ونحو إثارة المشاعر، وصوب تبني أمور أعمق، وأهم لم تقدم عليها صناعة ألعاب الفيديو إلى الآن.

ولقد لوحظ مؤخرا أن ألعاب الفيديو بدأت مسبقا تأخذ ببعض تجارب السينما إذ إن هناك بعض الألعاب مثل «هاف لايف» و «ميتال غير سولين» تبدو فيها بوضوح بصمات أفلام الحركة والإثارة. ويقول هيد يوكوجيما مصمم لعبة «ميتال غير سولين»، أنه يدين بدين كبير، فيما يتعلق بتأثير حركة الكاميرا، والإضاءة في ألعابه لبعض الأفلام مثل «الهروب من نيويورك ٢٠٠١» ويرى كوجيما أن ألعاب الفيديو تقوم بالدور نفسه الذي لعبته السينما بالنسبة لجيله. ويعتبر لعبة «ميتال غير سولين» من أكثر الألعاب قربا من التأليف السينمائي» إلى الآن. وهناك أيضا لعبة «فينال فانتسي ٨» التي تستخدم بعض التقنيات السينمائية المتقدمة.

وإذا ما استمر هذا التطور، فإنه لن يطول الوقت الذي قد نرى فيه شركات إنتاج ألعاب الفيديو تستخدم بعض طواقم العمل التي تعد أساسية في عملية الإنتاج السينمائي مثل كاتبي السيناريو، وفنيي التصوير الرقمي، وخبراء المؤثرات الصوتية والفنية. بيد أن هذا الأمر سوف يزيد من تكلفة إنتاج الألعاب.

وتعتبر هذه الخطوات مهمة في طريق تطور تقنية الألعاب، إلا أن الأمر يجب ألا يقتصر فقط على الاستفادة من الجوانب الفنية السينمائية، بل لابد أيضا من استغلال الجانب التفاعلي الذي تتميز به ألعاب الفيديو، والعمل على تطوير هذه السمة إلى جانب تبني الجوانب السردية والسينماتوغرافية التي يتمتع بها الفن السينمائي.

وهناك سؤال مازال يلِّح على مصممي ألعاب الفيديو في هذا الصدد، ألا وهو كيف يمكن الاستفادة من بناء الشخصيات، والحبكة القصصية، ونقل المشاعر إلى مجال الألعاب؟ البعض يرى أن الحل يكمن في العمل على تصميم شخصيات تعتمد استجابتها لما يدور حولها وعلى ما يقوم به اللاعب. فمصمم الألعاب هنا مثله مثل الروائي يجب عليه خلق شخصيات تنبض بالحياة، فالمؤثرات الفنية وحدها لا يمكنها تحقيق ذلك، بل يمكن الوصول إلى هذا الهدف من خلال استثمار عامل التفاعلية، كما ذكرنا الذي يميز ألعاب الفيديو.

إن أهم عناصر تأثير السرد السينمائي هو قدرته على وضع المشاهد في موقف لا يستطيع فيه تغيير نتيجة الأحداث التي تدور أمامه. وهذا الأمر يجعل المشاهدين، على سبيل المثال، يجلسون على أطراف مقاعدهم، وهم يتساءلون إن كانت القنبلة المزروعة في الحافلة، كما في فيلم «Speed» سوف تنفجر، وتقضي على بطل الفيلم، ومن معه على متن الحافلة. غير أن الأمر يختلف تماما فيما يتعلق بألعاب الفيديو، فاللاعب هناك هو الذي يسيطر على سير الأحداث ويستطيع التدخل فيها، ويوجهها الوجهة التي يرغب فيها. وبالتالي إذا ما وجد اللاعب نفسه في وضع كالذي واجهه بطل فيلم «Speed» فإنه سيجد أمامه الفرصة للفرار وتفادى الانفجار.

والمقارنات التي تجري فيما بين السينما، وألعاب الفيديو غالبا ما تشير إلى وجوب التعلم من تجربة صناعة السينما التي تمكنت من اكتشاف الوسائل التي تناسبها، وتساعدها على التطور. ويجري التركيز في هذا الصدد، كما ذكرنا على الاستفادة من الجانب التفاعلي للألعاب.

وتقدم هنا بعض الاقتراحات مثل إمكان تطور عملية التماهي فيما بين اللاعب، والشخصية التي يسيطر عليها. بتعبير ألعاب الفيديو، أو التي يقوم بدورها، حسب التعبير السينمائي، في اللعبة المعنية. وتقوم بعض شركات تصميم الألعاب اليابانية حاليا باستخدام بعض الاختصاصيين النفسانيين لمساعدتها في تقرير متى يمكن القيام بإدخال عنصر معين من عناصر اللعبة ضمن سياق سير الأحداث فيها، وتقييم تأثير هذا الأمر على مجمل عناصر اللعبة الأخرى، وكيفية تفاعل اللاعب معها. فعرض عمليات القتل، وسفك الدماء ونقلها للاعبين عبر الألعاب أمر سهل غير أن الأصعب هو جعل هؤلاء اللاعبين يفكرون، ويهتمون بما يدور أمامهم من أحداث والتفاعل معها. فهم قد لا يرغبون فقط في التدمير، والقضاء على كل شيء يعترض طريقهم. وهذا مجال يمكن أن يسهم فيه الاختصاصيون النفسانيون، وغيرهم من الخبراء في المجالات الأخرى.

كما يجري التركيز أيضا على وجوب المزاوجة فيما بين عناصر السرد القصصي السينمائي التقليدية، مثل الصورة، والصوت، والحبكة، وبين التقنيات الأحدث التي بلغتها صناعة إنتاج الألعاب. فاللعبة، كما يرى البعض، باتت تحتاج إلى عنصر المفاجأة بحيث لا يستطيع اللاعب إدراك ما ينتظره في كل لحظة من لحظات اللعبة. فإذا كان اللاعب، على سبيل المثال، يركض في ممر من الممرات محاولا الهروب من أحد المخلوقات الفضائية التي تسعى إلى قتله، فإنه إذا انعطف باتجاه اليسار سوف يحدث له أمر مختلف عما قد يقع أمامه في حال انحرافه نحو اليمين، وإنه إذا ما عاد لممارسة تلك اللعبة مرة أخرى فقد لا يجد ذلك المخلوق الفضائي في المكان نفسه كما في المرة السابقة. وتصبح الحبكة بالتالي هنا حبكة متحركة لا تسير في خط مستقيم يمكن التنبؤ به، بل إنها قد تتفرع إلى أكثر من حبكة فرعية تتعدد فيها الأحداث والمفاجآت.

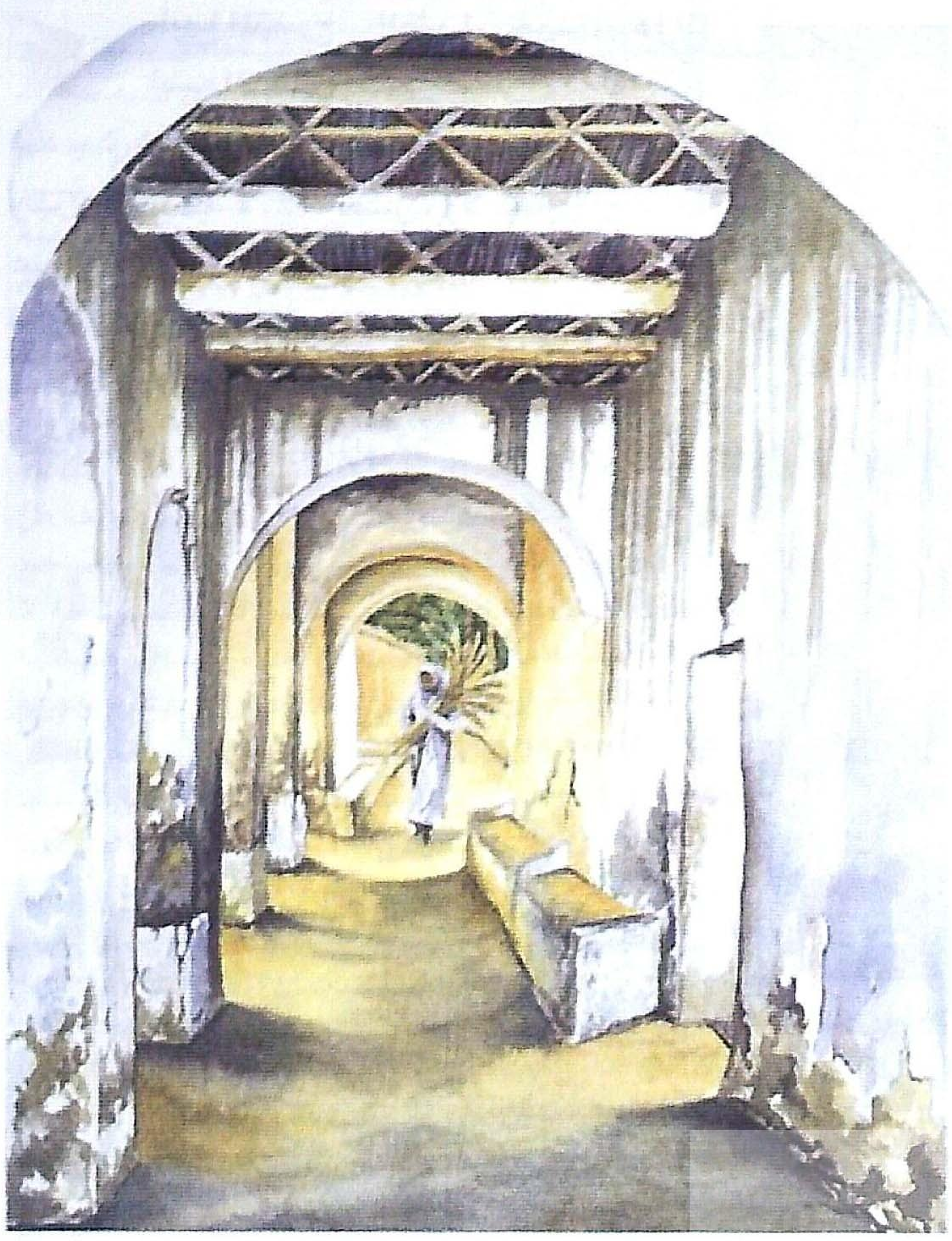
وينقلنا هذا الأمر إلى الحديث عن تعبير ألعاب الفيديو عن الانفعالات، والمشاعر المختلفة. وعلى الرغم من أهمية هذا الجانب إلا أنه ينبغي، حسب رأي البعض ألا يأتي على حساب عنصر اللعب، والمتعة التي يجب أن تكون الأساس. ويتطلب نقل هذه الجوانب إنتاج ألعاب ذات عمق. والبحث عن العمق لا تستدعيه فقط اعتبارات السوق، بل إن التطورات التكنولوجية وتحسين نوعية الألعاب التي خطت خطوات واسعة خلال السنوات القليلة الماضية باتت تتيح فرص التقدم في ذلك الاتجاه. فقد بلغ تطور الصورة درجة تجعل شخصيات الألعاب تستطيع إظهار بعض المشاعر العميقة والمعقدة بالوجه. وقد لوحظ أن هذه المرحلة كانت قد مرت بها السينما في بداياتها، حيث كانت الشخصيات تظهر تعابير مبالغ فيها بالوجه في الأفلام الصامتة، إلا أنها انتقلت في أواخر العشرينيات، والثلاثينيات إلى التعبير العميق البعيد عن الانفعالات الحادة. وقد حدث هذا التطور مع ظهور الأفلام الناطقة، وأصبح التعبير بالصوت يأخذ دوره إلى جانب التعبير بالوجه وحده أو بحركة الجسد ◆

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللوحة في البدء كانت حكرا على الدائرة الأضيق لأصدقاء الفنان إلى أن بدأت في الانتشار بالمعارض بحيث أصبحت متاحة لمتذوقي الرسم والتشكيل ثم خلدت روائع الفنانين في متاحف يزورها كل يوم المئات من البشر. الآن يهل علينا عصر جديد، عصر يختصر الوقت والمسافة والجهد، عصر تأخذنا إليه «عوالم الإنترنت»، حيث تتجول في آلاف المتاحف والمعارض بينما أنت في غرفتك وأمام شاشة الكمبيوتر.

ميس العثمان - الكويت

التشكيل على الإنترنت


لوحة للفنان دانوتا كوفانيك

أحد أعمال جون ليبين

من المواقع التشكيلية الفنية التي استوقفتني بينما كنت أتجول في الإنترنت، هذا الموقع ذو الطابع المميز، إنه الموقع الإلكتروني الذي يعرض عددا من الإبداعات الفنية التي تحمل طابعا خاصا، فتمكن المتصفح المهتم بالفن التشكيلي من أن يرى عددا من اللوحات والمجسمات وبعض المنحوتات الرائعة والتي كان للتكنولوجيا الدور الكبير في إظهار الجوانب المميزة فيها، إضافة إلى موهبة وذوق أصحابها من الفنانين الهواة. يدعى هذا الموقع - كما أطلق عليه أصحابه - «موقع الفنون الغريبة»، الذي يضم أربعة عشر فنانا، لكل منهم مجموعته الخاصة من اللوحات ذات الطابع الخاص، وتضم الصفحة الأولى من الموقع لوحة مميزة لفنان اختيرت بعناية لتوضح أسلوبه الخاص في الرسم وبمجرد الضغط عليها، فإن المتصفح ينتقل إلى المجموعة الكاملة لذلك الفنان إضافة إلى لمحة تعريفية خاصة به وعنوانه على الشبكة وبريده الإلكتروني حتى يتسنى مراسلته والتعرف عليه.

يضم الموقع تصميمات خاصة لبطاقات المعايدة الإلكترونية قام بعملها الفنانون الأربعة عشر، ويمكن للمتصفح تبادلها مع أصدقائه على الشبكة. وفيما يلي عرضا لبعض هؤلاء الفنانين:

جون ليبين
(الولايات المتحدة الأمريكية)

لقد عمل لفترة من الزمن فنانا محترفا في صناعة الأفلام وأنتج عددا من الأفلام الوثائقية التلفزيونية التي عرض منها الكثير على شاشات التلفزيون الأمريكية. إنه كاتب ومؤلف أيضا، فقد قدم نصوصا معدة للتلفزيون عرضت على شكل حلقات متسلسلة متتابعة. حصل كذلك على جائزة في الرسم في مسابقة أقيمت في ولاية شيكاغو في العام (١٩٧١)، لفتت أعماله في الفنون التشكيلية والمرئية الانتباه العالمي في المعارض، وقد أصدر روايته الأولى في العام (٢٠٠٠) التي احتوت على عدد كبير من رسوماته التي وضع خطوطها الأساسية بوساطة الكمبيوتر.

ديفيد ويلسن
(بريطانيا)

هذا الفنان من مدينة (برايتون) في إنجلترا، يقوم بتقديم أعماله الفنية باستخدام مجموعة من برامج الكمبيوتر ذات المستوى المتقدم، وغالبا ما يتم استخدام رسوماته بتأثيراتها اللونية المختلفة كخلفية للموسيقى التصويرية، فهي تتناسب من حيث تصميماتها المختلفة مع روح الموسيقى. مقيد حاليا في جامعة (أبيرتاي) ويسعى للحصول على درجة دراسية عالية في مجال فن الكمبيوتر.

جي تود
(الولايات المتحدة الأمريكية)

حاصل على درجة عالية في فن الاتصال المرئي، وخلال خمس سنوات ونصف السنة التي قضاها في كلية (كاندريل) للفنون والتصميم، كان باستطاعته أن يركز على الجمع بين إبداعه الذهني والقدرات التقنية، إضافة إلى خبرته في كلية (كاندريل)، فإنه التحق بدورة للتصميم الجرافيكي في (فيرمونت)، كما التحق بعدد من الدورات في الإنتاج التلفزيوني والتوليف مما ساعد في صقل إنتاجه في مجال الوسائط المتعددة واستخدامات الكمبيوتر.

دانوتا كوفانيك
(بولندا)

تتحدث دانوتا - البولندية الأصل - حول اهتمامها بالكمبيوتر والرسم: «الرسم هوايتي فقط ولست متمرسة أو محترفة لذلك استخدم الكمبيوتر في الرتوش الأخيرة، في السنة الماضية كانت بداياتي في نحت الخشب أيضا، إضافة إلى الرسم طبعا». تعمل دانوتا مدرسة للغة الروسية وهي تعشق السفر وزيارة الأماكن الجديدة كي تستفيد من المناظر الطبيعية في رسوماتها.

بوب فاجان
(الولايات المتحدة الأمريكية)

إن معظم لوحات - بوب - المعروضة هنا مأخوذة عن رسومات له كان يعرضها في حلقات مسلسلة له في التلفزيون تحمل عنوان (الرسم من الموقع)، وتتفاوت أحجام هذه الرسومات ذات المناظر الطبيعية في معظمها وقد ساهم في إضافة عدد من الرتوش الأخيرة. لقد اعتاد - بوب - على الوقوف في مكان ما وتصوير المنظر بريشته كما يراه تماما بحيث يبدو طبيعيا، بالألوان وتدرجاتها الطبيعية نفسها، ثم يقوم بإدخال تلك الصور الزيتية للكمبيوتر وتعديلها باستخدام برنامج الرسم المعد لذلك ويعيد طباعتها من جديد فتظهر أكثر وضوحا وذات طابع مميز وشكل غريب نوعا ما.

ميليسا فريمان
(الولايات المتحدة الأمريكية)

دخلت المدرسة الفنية لدراسة الاتصال الفني ولتدرس الفن الجرافيكي تحديدا، تقضي وقتا طويلا على جهاز الكمبيوتر لتمارس هواياتها في رسم وتظليل وتلوين الأشكال الغريبة، وترى متعة كبيرة في عمل تلك التصميمات التي تأخذ تفكير الإنسان لما هو أبعد من منظر اللوحة التي أمامه، تؤمن - ميليسا - بأن أي تشكيل يلفت الانتباه ولو لفترة من الزمن خلال النظر إليه فهذا يعني وجود شيء ما مميز في العمل ذاته ◆

http://www.strangedude.com/artgallery. htm

من أعمال ديفيد ويلسون

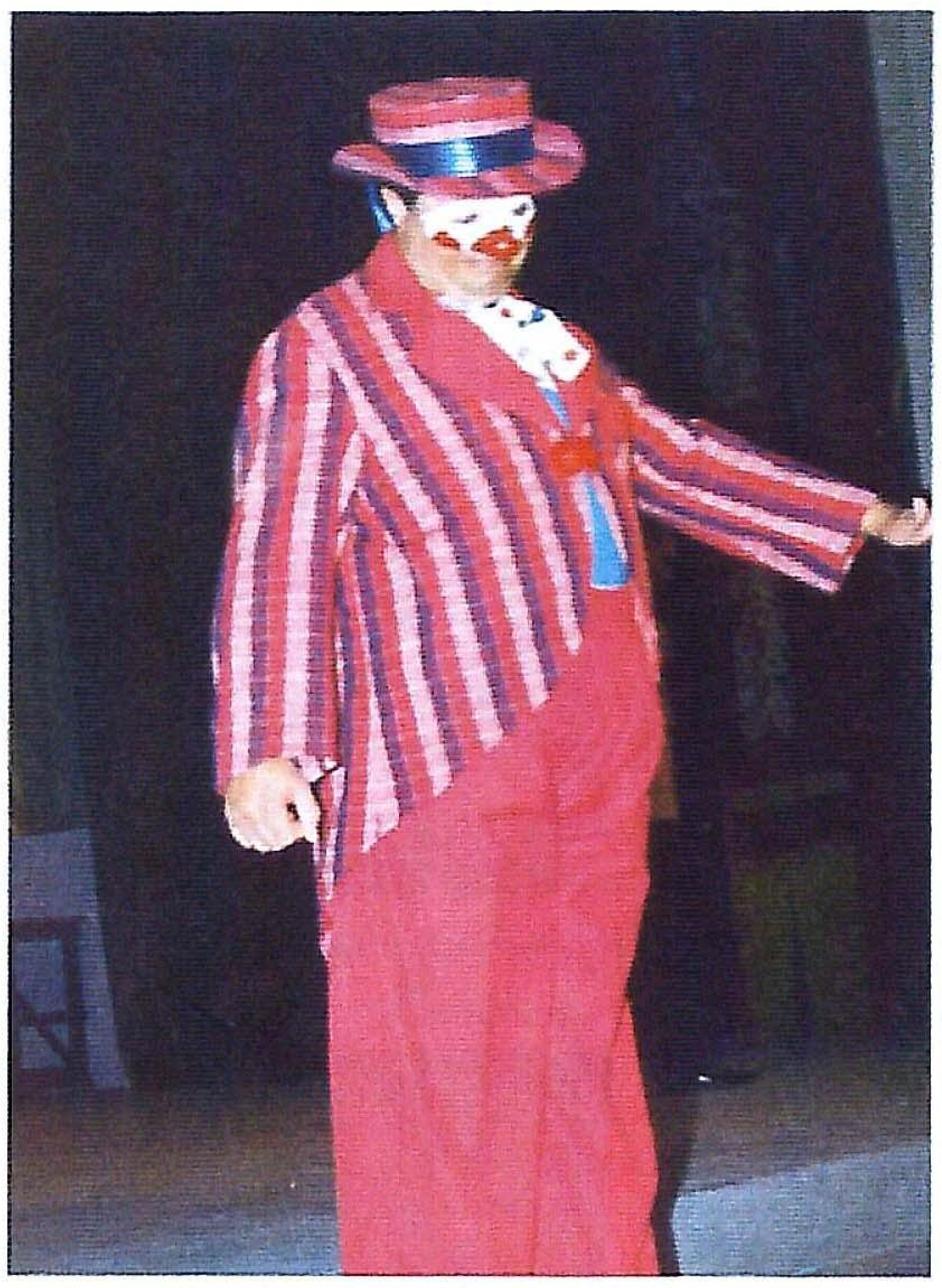
لوحة «القناع» للفنان جي تود

«أيها المتفرج... انظر لي جيدا... ها أنا أضع أقنعتي ومساحيقي، وها أنا أفرد لك يديّ لتلمس بهما أجساد الحسان وأنوار الجنة ونيران الغضب، لا... لا تقترب ولا تحاول أن تخلع عني أقنعتي، أمامك سوف أظل ألعب اللعبة، سوف أظل غيري، وحين تهم بالمغادرة وتدير وجهك عني، سوف أنزع أقنعتي، وسوف أعود إلى الرجل الممتلئ الذي تركته هناك في الزاوية».

الفخراني

نادين شمس - مصر

يحيى الفخراني.. البهلوان.. ذو الألف وجه



الفخراني خلف القناع

يحتاج الحديث عن التمثيل إلى كثير من التأمل، حتى نبتعد عن الإجابات الجاهزة والتصورات الثابتة. الممثل بالنسبة لي هو أكثر عناصر المجتمع التقاطا لأمزجته وحالاته، إنه ترمومتر المجتمع الذي يعيش فيه. هذا ما يجعلني مقتنعا أن الممثل لا يمكن أن يكون عالميا، فهو الأداة التي يستخدمها الناس للتعبير عن طموحاتهم وإحباطاتهم وأحلامهم، هو صورتهم القادرة على التعبير. ولأن أداة الممثل الرئيسة في أي وسيط هي اللغة سواء لغة الكلام أو لغة الإيماء أو الحركة، وكل هذه اللغات هي ما ينتجه المجتمع وما يعبر به عن حالاته المختلفة، لا يمكنني - كممثل - أن أكون مفهوما ومتواصلا مع كل مجتمع بالدرجة نفسها ولا بالإحساس نفسه. الأهم كذلك من اللغة هو رد فعلي على المواقف. صحيح أن اللغة وطبيعة رد الفعل تكون محددة من خلال الشخصية المكتوبة، ولكن ما يمنح كل هذه الروح هو أنا الممثل، الذي سأصبح أكثر قدرة على التقاط إحساس معين بالعين يعبر عن اللوم مثلا أو الانكسار أو غير ذلك من الأحاسيس التي يمارسها الناس في حياتهم العادية اليومية في مجتمعه عشرات المرات، الانفعالات معروفة ومصنفة ولكن شكل التعبير عنها لا يختلف فقط من شخصية درامية إلى أخرى ولا من موقف إلى آخر عند شخصية واحدة ولكنه بالتأكيد يختلف من مجتمع إلى آخر.

الآن وبعد كل هذه السنوات، إذا عدت بذاكرتي لأسأل نفسي كيف بدأت معي «حكاية» التمثيل محاولا أن أفهم سبب هذا الإحساس المنعش الحي الذي كان يغمرني وما زال وأنا أمثل، موقنا أنه إذا كانت هناك سعادة فلن تكون سوى هذا الإحساس. إذا حاولت أن أفهم هذا الجزء من نفسي، فسوف أعود إلى السنوات المبكرة من حياتي حين لاحظت منذ فترة مبكرة، خيطا ما وميلا يجذبني نحو أشكال الإبداع، ففي فترة الثانوية وجدتني أميل إلى الموسيقى فمارستها، والأمر لم يكن عندي مجرد مجال للتميز، ولكن كان ميلي للتعبير عن نفسي يتجه إلى المجالات غير المادية، الأقرب إلى الوجدان والمشاعر، في هذه الفترة نفسها بدأت أقرأ في المسرح، وشدني للغاية، وفي العام الأخير في المرحلة الثانوية قمت بمحاولة في التمثيل، ذهبت إلى الجامعة واتجهت مباشرة إلى فريق المسرح المنتخب من الكليات وعندما رفضوا منحي دور البطولة انسحبت، كانت عندي قناعة تامة بقدرتي على التمثيل وإجادته، لا أعرف من أين أتت، وتأكدت قناعتي تلك بعد أن بدأت أمثل بالفعل حتى إن كثيرين من خارج كلية الطب اعتقدوا أنني ممثل محترف أحضروني من الخارج لأشارك في مسرحيات الجامعة، كنت أتعامل بجدية شديدة مع موضوع التمثيل، على الرغم من قناعتي وقتها بأنني لن أسعى لاحترافه، كانت مجرد هواية ولكن اهتمامي به وتعاملي معه كان جادا، وعندما تخرجت وفشلت في أن أجد فرقا مستقلة للهواة، اتجهت للعمل مع فرق المحترفين ولكن كهاو، إلا أنني صدمت من سلوك المحترفين في العمل. كانوا لا يهتمون بحفظ أدوارهم، ويتأخرون دائما على البروفات، أداءات لم أمارسها إطلاقا حتى قبل أن احترف، ولكني لا أستطيع أن أجد بالتحديد ما يمكن اعتباره مؤشرات أو علامات مبكرة قادتني إلى التمثيل مباشرة، ربما كانت هناك هذه العلاقة التي ربطتني بابن خالتي، وكانت بالفعل علاقة غريبة، كنت أحبه للغاية على الرغم من أنه يكبرني بسنوات، كان يعمل مذيعا في الإذاعة، اسمه ممدوح صادق، يعشق التمثيل ولكني كنت على خلاف دائم معه على طريقة تمثيله، كنت أقول له إنك تتعامل مع الدور بطريقة باردة، وما اكتشفته بعد ذلك أنني كان لدي تصور خاص عن التمثيل لم أكن أجده في طريقة ممدوح. مع ذلك، أتصور أنه دائما تكون هناك مؤشرات أو علامات يمكن رصدها في سن مبكرة، علامات تتعلق بهذه القدرة على التشخيص، ففي دراسة الطب كان شائعا أن الممثل شخصية هيستيرية وأن الفتاة تستطيع أن تؤدي أو تقلد وتشخص بسلاسة أكثر من الأولاد، أعتقد أن هذه المعلومة بالذات فيها قدر كبير من الصحة، باختبارها على مجموعة من الأطفال في سن صغيرة، لأن البنات لديهن هذا الأداء الهستيري، وهذه الرغبة في التقليد و«الاستعراض» خاصة في هذه السن من السادسة وحتى بداية المراهقة، فهن يتحركن كما لو أن هناك دائما جمهورا ومشاهدين يراقبوهن. لا أعرف بالضبط إذا كنت أملك هذا الملمح أم لا، ولكني أعتقد من خلال سنوات عملي أنني على العكس من ذلك، أشعر بالتوتر من وجودي في مكان مزدحم، ومن أن تكون هناك أعين تراقبني وتشاهدني أنا يحيى الفخراني بوجودي الحقيقي، هذا الأمر يختلف عن وعيي بوجود هذه الأعين وهذه المراقبة حين أؤدي دورا على المسرح بالذات أو حتى في أثناء التمثيل أمام كاميرات الفيديو أو السينما باعتبار أن العاملين والمخرج وكل الموجودين لحظة التصوير هم في النهاية نوع من الجمهور، ولكن في اللحظة التي أؤدي فيها «العرض» على المسرح، ما أفعله بالضبط هو أنني أجذب هذه الأعين نحوي، عملي على المسرح هو أن تقع علي هذه الأنظار وتدركني، تدرك وجودي ماديا ووجود الشخصية التي أؤديها نفسيا، أمام الكاميرا يكون تركيزي عليها وعلى إدراكي الداخلي أن هناك من هم حولي.

”
الممثل هو ترمومتر المجتمع الذي يعيش فيه، وهذا ما يجعلني مقتنعا بأن الممثل لا يمكن أن يكون عالميا، فهو الأداة التي يستخدمها الناس للتعبير عن طموحاتهم وإحباطاتهم وأحلامهم
“

خارج هذه الأطر، بالفعل يصيبني الزحام بتوتر، ولا أميل للحفلات الكبيرة، كما أنني أشعر بالحرج من الإطراء، أو لو أحسست أنني محط أنظار الناس، هذه السمات إذن تختلف عن الصور التي عرفناها عن شخصية الممثل وكما درسناها في كلية الطب، وهو ما يجعلني أعتقد أنه تحليل قد يكون صحيحا، ولكن يصعب تعميمه. هناك ملاحظة تحمل دليلين أحدهما يؤكد ما أقوله والآخر ينفيه، وهي أن هناك عددا ليس قليلا من الممثلين يعانون من حالات مختلفة من الاكتئاب، بيتر سيلرز نفسه كان يقال عنه إنه شخصية اكتئابية، ومن الممكن تفسير هذا الاكتئاب، إما بما ينفي السمة الاستعراضية التي تستوجب التعامل الدائم مع الناس والاحتكاك بهم باعتبارهم «جمهورا» وهو ما يتعارض كما أتصور مع الشخصية الاكتئابية التي تميل إلى العزلة، أو يمكننا تفسيره بطريقة نقيضة، على أنه نتيجة أو محصلة للميول الاستعراضية المستمرة عند الممثل والتي تجعله دائما في حالة «عرض». لا أعرف بالضبط حقيقة هذا الأمر، وربما احتجنا في تفسيره إلى رأي التحليل النفسي، ولكن بالنسبة لي لم يتوافر عندي هذا الجانب الاستعراضي على الأقل بهذا الشكل. في الحقيقة هناك الكثير من التصورات التي تدور حول التركيبة النفسية للممثل وعلاقته بالشخصيات التي يؤديها، أحدها الفكرة التي تقول إن تكرار دخول الممثل في الشخصيات وتقمصه لها والخروج منها ليعود ويدخل في شخصية أخرى، يؤدي مع الوقت به إلى فقد هويته الخاصة، لا أستطيع التعميم في هذا الأمر كما أنني لا أستطيع نفيه تماما، ولكن بالنسبة لي على الأقل لم يحدث هذا.

إن حياة الممثل بالنسبة للجمهور تكون هي بالضبط حياة الشخصيات التي يؤديها، فالجمهور البسيط العادي يرسم له حياة مفصلة من حياة هذه الشخصيات، ويصدق أنه يدخن بشراهة مثلا، أو أنه زير نساء أو شره في الأكل أو أنه عصبي أو رجعي، ولكن بالنسبة إلى أهله والمقربين إليه يختلف الأمر، لقد لاحظت أن أصدقائي ومعارفي الذين أتغيب عن لقائهم فترات، عندما يلتقون بي دائما يقولون لي إنني لم أتغير، ربما يعود ذلك إلى وعيي بخطورة هذا الجانب من عملية التمثيل، خطورة أن أتماهى مع الوقت مع شخصية من الشخصيات أو بالتصور المبالغ فيه، أن أفقد هويتي ووجودي الحقيقي، إنني أفصل نفسي تماما عن الشخصيات بعد أن أنتهي من العمل وأعيش حياتي بطريقة طبيعية لأن متعتي الحقيقية بعيدا عن العمل هي أن أكون أنا هذا الأب وهذا الزوج وهذا الصديق. أعتقد أنني أقع في المسافة الفاصلة بين مدرستين في الأداء، مدرسة تعتمد على الاستغراق الكامل في الشخصية الدرامية إلى الحد الذي قد يستمر الممثل في تعايشه معها حتى بعد انتهائه منها، ومدرسة تعتمد على أن يأخذ الممثل دائما مسافة من الشخصيات التي يؤديها حتى في أثناء الأداء، إلى الحد الذي يصبح معه الممثل «نفسه» مهما اختلفت الشخصيات وبحيث يكون حضوره ووجوده الحقيقي أقوى من وجود الشخصية التي يؤديها. أنا أحاول أن أقف بين هذين الطرفين، وفي المنطقة التي أقف فيها تكمن متعتي في أن أخرج من حياتي العادية التي أعيشها دائما بين شخصيتين دراميتين، لأعود فأدخل في عالم شخصية جديدة ومختلفة ومثيرة، ولكن إذا تصورنا أنني ظللت أعيش الشخصية لأخرج منها فأدخل شخصية جديدة، دون هذه المرحلة الانتقالية، دون أن أعود إلى نفسي، الفاقد هنا لن يكون فقط ذاتي ووجودي أنا يحيى الفخراني، ولكن أيضا المنبع الذي أغترف منه خبراتي التي تساعدني في عملي كممثل، وهو حياتي الطبيعية. إن دراستي وممارستي للطب لم تكن كما يتصور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البعض منطقة بعيدة عن التمثيل ولكن هذا المجال أكسبني نوعا من المنهجية في التعامل مع السيناريو وفي تحضيري للشخصية التي أؤديها، فأنا أحللها بالمنطق نفسه الذي أقوم فيه بعمل Deferential Diagnosis أي التشخيص التعددي للشخصية التي أنا بصدد القيام بها. كل ما أقوم به في حياتي العادية هو منبعي. لهذا يجب دائما أن تكون حياتي الحقيقية هي المحطة التي أعود إليها، أتصور أنني حريص تماما في هذه المنطقة، فمن المؤشرات التي تنبهني إلى استغراقي في شخصية معينة بعد انتهائي من أدائها، احتكاكي بالناس العاديين في الشارع، إنهم مؤشر حساس للغاية، فإذا استشعروا القناع الذي أتعامل به معهم، هم أيضا سيلجأون إلى مثل هذا القناع ويبنون بيني وبينهم حاجزا نفسيا ولن يسمحوا لي برؤيتهم والوصول إليهم.

إن الشخصيات التي أؤديها مجرد أقنعة، أخلعها بعد الانتهاء من أدائها. إنني عندما أقرر مع نفسي خلع قناع هذه الشخصية أو ذاك مهما كان ارتباطي النفسي بها لا أسمح لنفسي بمنطق «احترافي»، فقط أن أؤهل نفسي لأدخل في شخصية ثانية، ولكن جزء من الموضوع أنني أمارس مع نفسي تعددا وثراء في الوجود، أتيح لنفسي هذه الفانتازيا التي أتصور أنها موجودة عند الجميع بدرجات مختلفة، وهي أن أصبح شخصيات أخرى غير نفسي، أتحرر من الوجود الذي فرض علي وأعيش حياة إنسان آخر ليس أنا، وبتكرار هذا أصبح كأنني أعيش مع كل شخصية أؤديها حياة جديدة، بهذا المعنى يصبح التمثيل نوعا من التفريغ النفسي لسببين، السبب الأبسط هو أنني في حالة توتر أو غضب، أنقل بالتمثيل تركيزي ومشاعري ووعيي بعيدا عن أسباب التوتر، فأهدأ تدريجيا، مثلما يحدث مع أي عمل آخر يساعد الإنسان أن ينشغل عن أحزانه وتوتراته، السبب الثاني هو أنني عن طريق الشخصيات التي أؤديها أعبر عن مشاعر وأقوم بأداءات وأحرك غرائز، لا أستطيع أن أمارسها بشخصيتي الحقيقية، لأن الأنا العليا تكبتها عندي مثلما تكبتها عند كل الناس، يزداد هذا الأمر عندي إلحاحا لأنني لا أحب التغييب، فإذا حدث وشربت، وهذا قليلا ما يحدث، أصاب بتوتر إذا أحسست أنني غائب، دائما أحب أن يكون وعيي حاضرا، بالطبع من المرهق أن يكون الإنسان يقظا ومنتبها طوال الوقت، لذلك فالتمثيل معي يفعل ما تفعله الخمور أو حتى المخدرات لمن يتعاطونها، وإن كان بشكل مختلف، فأنا بالفعل أصدق أنني أفعل ما تفعله الشخصية، ربما اختلفت معها أنا يحيى الفخراني، ولكن بمجرد أن أبدأ في أدائها أصبح هي، تماما مثلما اختلفت مع شخصيتين قمت بهما، كل منهما كانت نقيض الأخرى: «عبدالعال محجوب» في «لا»، و«يوسف» في «الخروج من المأزق». كلاهما كرهته: الأول لضعفه الشديد والثاني لتحايله وكذبه، كلاهما ليس أنا، ولكني عندما أديتهما مارست الضعف في «لا»، ومارست الكذب والنصب في «الخروج من المأزق»، هذه الشخصيات - الأقنعة وفانتازيا الحياة في أجساد أخرى، أعتقد أنه هي ما جنبتني أن أضطر إلى ارتداء أقنعة في حياتي العادية، وهذا هو ما يفعله الناس، فهم يمثلون في حياتهم العادية استجابة لهذه الفانتازيا وللتفريغ، أو يلجأون إلى ما يغيبهم كما قلت.

ولكن اليوم يمكنني أن أقول إنني فكرت في ممارسة التمثيل من منطلق تصور نظري، وهو أن التمثيل سوف يغطي النقائص في شخصيتي، ربما كان هذا محاولة عادية وطبيعية لإثبات الذات، ولكن هذا التفسير لا يمكن أن يكون هو كل الأمر، لأنني منذ أن بدأت التمثيل، منذ اللحظات الأولى لي معه، بدأت أشعر بهذا الإحساس الممتع الذي تحدثت عنه، وذلك في اللحظة التي كنت أشعر فيها أنني امتلكت الشخصية من وجهة نظري، وأديت إحساسها في هذا الموقف أو ذاك بإتقان، قد يغيب عن الزملاء أو الموجودين في أثناء الأداء ولكنه يمسني أنا من الداخل، على أنه بالتأكيد لن يغيب عن المشاهدين الذين سيرونني على الشاشة أو على المسرح، في هذه اللحظة أشعر بالفعل أنني أنا الشخصية، هذه اللحظة للأسف لا تتكرر كثيرا، لهذا أتصور أن هذه اللحظات لكي تتحقق لا يكفيها أن تؤدى بشكل جيد أو متقن ولكن ما يرفع من مستواها هو أن يكون لدي درجة ما من الموهبة بتفاوتها يتفاوت بريق هذه اللحظة، نعم إنها هي هذه الموهبة التي يدور عنها حديثي منذ البداية، هذه الملكة والقدرة التي يستحيل صياغتها في تعريفات محددة، فهل كنت أملك هذه الموهبة، هل كنت أشعر أنها عندي،؟ لا أعرف ولا أستطيع أن أجزم، ولكن كل ما كنت أريده هو أن تتاح لي فرصة للتمثيل في أي وقت وفي أي مكان، ولكن إذا فتحنا باب الحديث عن الموهبة سأجد نفسي مضطرا للنظر إلى حقيقة أنه ليس كل «من يقوم بالتمثيل» تتوافر عنده هذه «الموهبة» أزعم مثلا أن هناك الكثير من النجوم يفتقدونها، بل إن بعضهم إذا تأملناهم بشكل موضوعي سنكتشف أنه بالفعل لا يعرفون التمثيل. وكثيرا ما تشعر أمام هذه النوعية أنك أمام شخصيتهم الحقيقية أكثر منك أمام الشخصية الدرامية التي يؤدونها، لأنهم لم ينجحوا في الغوص والتقاط كيف يمكن أن تعبر هذه الشخصية عن هذا الموقف. لذلك فالنجم مؤهلاته للتمثيل ليس منها أنه يتقن التمثيل، ليس منها هذه الموهبة، ولكن مؤهلاته تتعلق بالكاريزما التي يتمتع بها، بحضوره القوي، بـ «طلة» مثلا تجذب الأنظار، ولهذا السبب هم الذين يصلحون تماما لعملية التماهي التي يمارسها الجمهور، لأنهم أقرب إلى القلب والوجدان، وبالتالي الأقرب إلى أن يسقط عليهم المتفرج ذاته ليصبح هو هذه الشخصية المنتصرة أو المهزومة أو السعيدة أو الجزئية، أما «الممثل» فمؤهلاته ترتكز تحديدا في رهافة حسه، في قدرته على التشخيص، على جعل المتفرج يصدق تماما أنه يشاهد لصا، أو كاتبا أو طبيبا، أو ملكا، باختصار ترتكز على هذه «الموهبة» التي نتحدث عنها.

اجتماع هذه القدرة من ناحية مع مؤهلات النجومية ليس سهلا، ولكنه يتوفر في ممثلين مثل نجيب الريحاني وروبرت دي نيرو مثلا، بالنسبة لتجربتي أنا، ربما يعتبر الكثيرون أنني أتمتع بهاتين الحسنتين، ولكني أعترف اليوم أنني عندما بدأت التمثيل كانت عندي قناعة بأنني لن أصبح بطلا أو نجما، فقد كنت أشعر أنني لا أحمل مواصفات البطل كما كان متعارفا عليها في هذه الفترة: كنت بدينا ولم أكن وسيما، لهذا كانت البطولة والنجومية أمران لا يشغلاني على الإطلاق وكنت على استعداد أن أقبل أي دور مهما كان حجمه، ولكن في المقابل كانت هناك فكرة تلح عليّ بأنني إذا أصبحت يوما ما بطلا، فلن يكون ذلك قبل سن الخمسين.

فيلم «بابل حبيبتي»

”
دراستي للطب لم تكن بعيدة عن التمثيل، لأنها أكسبتني نوعاً من المنهجية في التعامل مع الشخصيات التي أجسدها، فأقوم بتحليلها بمنطق يعتمد على التشخيص التعددي للشخصية الدرامية
“

واجهت أول أزمة لي مع وزني وعدم وسامتي عندما رشحني المخرج محمد فاضل لأول بطولة لي على الإطلاق في مسلسل «صيام صيام»، وصدمني أن الدور كان لرجل تتنافس عليه أربع نساء جميلات، فأحسست أن «فاضل» يريد أن يقضي على مستقبلي في التمثيل قبل أن يبدأ، لقد كنت بعيدا تماما عن الدور من وجهة نظري ولا أصلح له على الإطلاق، وحاولت الاعتذار أكثر من مرة بل إنني بالفعل تركت العمل ولكني فوجئت بفاضل يشترط قيامي بالدور ليخرج هو المسلسل، «لأن هذا المسلسل بـ دوني لن ينجح» على حد قوله، فاندهشت، وسألته عن وجهة نظره فقال إنه يقدم شخصية رجل متزوج ويصاحب امرأة أخرى ويغازل نساء أخريات وكلهن يحببنه وكان ذلك في شهر رمضان، فإذا لم يكن الممثل الذي يقوم بهذا الدور يحتمل منه الجمهور هذه التصرفات دون أن يكرهه أو يحاكمه، سيسقط العمل، ولكن فاضل يرى فيَ هذه المواصفات، اقتنعت أخيرا، ولكني أصررت على إخفاض وزني ونجحت إلى حد ما، وأذكر أنني لاهتمامي بهذا الدور ورعبي من ردود الأفعال عليه سافرت إلى لندن وقمت بشراء عدد كبير من البدل يكفيني لعامين وعدد كبير من الحمالات مصمما للشخصية أسلوبا خاصا في اللبس على الرغم من أن أجري عن الحلقة لم يكن يتجاوز الستة عشر جنيها وقتها! بعد هذا العمل انتهت أزمتي مع الوسامة واقتنعت أن المسألة نسبية وقلت لنفسي ربما كنت وسيما في أعين الناس، ولكن مشكلاتي مع وزني استمرت، لأنني ببساطة لا أستطيع أن أمارس نظاما غذائيا صارما لإنقاص وزني فترة طويلة وغالبا ما أكسره سريعا، مما جعلني لا ألجأ إلى إنقاص وزني إلا عند الضرورة القصوى حين يتطلب دورا ما ذلك، وهو ربما ما حدث في «زيزينيا» عندما أنقصت وزني كثيرا لأنني وجدت أن الدور لشخص كبير ولكن تصرفاته شبابية ولا تناسب سنه، ولكنني كنت في مرحلة سنية لا تسمح بهذا الإنقاص فظهر وجهي مجهدا ومتهدلا وظهرت أكبر من سني الحقيقي ومن سن الشخصية، ربما منذ هذا المسلسل اقتنعت بأن هذا هو جسمي وهذه هي طبيعته، فأنا لن أصبح رشيقا، وإن أصبحت ربما فقدت علاقتي بالجمهور أو فقدت شكلا ما أحبني به الناس، فانتهت مع هذا المسلسل أزمتي مع وزني، ومع ذلك ففي أي لحظة لم أكره وزني ولا شكلي، ولم أشعر في أي لحظة أنهما يمكن أن يعيقا مشروعي التمثيلي، لا أعرف إذا كان لهذا علاقة ما بأنني لم أتعامل يوما مع التمثيل على أنه «شغلانة»، كنت أتعامل معه - وأعتقد أنني ما زلت - بمنطق الهواة، ونظرت دائما لنفسي وأنا أمثل على أنني أمارس ما لا يلزمني، وعلى أنني حر كممثل، كان ذلك جميلا ومريحا بالنسبة لي وكرس عندي منذ البداية الا أبحث عن المال من التمثيل، فلا تحركني ضغوط مادية لقبول دور لست مقتنعا به أو الاشتراك في عمل لا أميل إلى طاقمه، جزء أساسي من إحساسي بأنني هاو، وبعكس ما قد يبدو، هو شغفي بتجريب التمثيل في مختلف الوسائط، وكان لكل وسيط أسلوب وطريقة أخذت وقتا إلى أن استطعت تكييف نفسي عليها.

لقد بدأت التمثيل وعرفته كممثل مسرحي، أؤدي دورا على خشبة مسرح واسعة أمام جمهور حي تؤثر حالته واستجاباته بشكل ملموس ولحظي في أدائي، ويبدو أنني في البداية لم أكن أعرف تماما ماذا يعني التمثيل على المسرح، بمعنى أنني لم أكن واعيا لمتطلبات الأداء المسرحي، كنت أعرف التمثيل،

قبل تصوير زيزينيا

أعرف كيف أتقمص وأدخل الشخصية وأعرضها، ولكن هناك مسافة بين التمثيل عموما والتمثيل عبر وسيط معين، كل وسيط له احتياجاته التي يفرضها على أداء الممثل، الدليل على ذلك أن صديقا لي وهو الراحل عاصم توفيق قال لي إن الذي يستمتع بك في المسرح هو الذي يجلس في الصف الأول والثاني، كان ذلك في بداياتي، بعد فترة عاد وقال لي - وكان قد حضر لي عرضا وجلس في صف خلفي - قال إنني تغيرت وإن الجالس في آخر الصالة أصبح أيضا يستمتع بتمثيلي، هنا أتصور أنه أضيفت لي خبرة جعلتني أستوعب طريقة تكييف أدائي للمسرح بحيث أتواصل مع الجمهور من أول صف إلى آخره، ومن الواضح أنني كان لدي ميل فطري إلى التمثيل أمام الكاميرا، لأن أدائي وتعبيراتي كانت تخرج عبر مقاييس الكاميرا وليس المسرح، كان وجهي هو الذي يعبر ويمثل أكثر من باقي جسدي، وربما كان هذا وراء ملاحظة عاصم توفيق، ولكن يجب أن نتفق على شيء أساسي، أن التمثيل أيا كان في المسرح أو أمام الكاميرا لا بد أن ينطلق من النقطة نفسها، وأقصد بها أن يخرج الممثل الإحساس مخدوما وصادقا، كوني بعد ذلك أقوم بتكييف الأداء وتحديد أدواتي لإخراجه والتعبير عنه وفقا للوسيط، هذا يأتي في مرحلة لاحقة، هنا أنا أتحدث بالطبع بتفصيل، ولكن ما أقوله يحدث تلقائيا ودون تصنيف في وعيي، أي أنني أبحث عن الإحساس ومباشرة يخرج كما يجب، بالطبع مع زيادة الخبرة تصبح هذه الآلية عادية ولا تحتاج إلى إعداد كبير من الممثل، لذلك مثلا شاع مصطلح أن هذا الممثل أداؤه مسرحي، قاصدا أنه أداء مبالغ فيه: صوت عال مثلا، انفعالات حادة وواضحة قد تصل إلى حد «التشنج»، كل هذا قد يكون مطلوبا في المسرح بحكم مقاييسه وأبعاد الخشبة فيه، ولكن كل هذا في النهاية ليس إلا طريقة في إخراج الإحساس، فإذا كان الإحساس غير مخدوم من البداية أو أنه لم يوجد بالمرة، يكون الأمر كما لو أنك «تنفخ في قربة مقطوعة»، فلن تفلح أي حيل أو التفافات لإخفاء عجز الممثل عن التقاط الإحساس، إذن نقطة الانطلاق واحدة وثابتة عند الممثل أيا كان الوسيط الذي يؤدي من خلاله، ومع ذلك أستطيع أن أضع يدي على اختلافات أعتبرها أساسية في الأداء التمثيلي في المسرح والتمثيل للكاميرا، بحكم خبرتي فأنا على المسرح أترك نفسي لإحساس الشخصية مستجيبا بشكل دائم - وفقا لملامحها الدرامية - لحالة الجمهور وردود أفعاله، وهو ما قد يجعل مستوى الأداء يختلف من جملة إلى أخرى في العرض نفسه وهو بالتأكيد يختلف من يوم إلى آخر بشكل متفاوت، هذا يعني أنني بمجرد أن أدخل المسرح، أدخل الشخصية ثم أترك نفسي تماما لها تتصرف بما تمليه اللحظة بما فيها استجابات الجمهور، استطرادات الزملاء والزميلات معي على خشبة المسرح، وأتصور أن هذا يعني أن مفهوم الشخصية المؤداة على المسرح أوسع وأكثر مرونة من الشخصية المؤداة للكاميرا، لأنني عندما أقف أمام الكاميرا لا أكون «الشخصية»، ولكن أكون «الشخصية في لقطة»، بمعنى أنني لا أكون حرا في أدائي لهذه الشخصية ولكني مقيد بانفعال محدد وسيناريو محدد وحركات محددة، أكون مجبرا على التركيز في استدعاء الانفعال المطلوب في «حيز» مكاني وزمني وجسدي محدد للغاية، هذا لا يحدث في المسرح، أمام الكاميرا أقل إيماءة توصل حالة أو انفعال، نظرة، التفاتة، لا تصلح هذه «الطريقة» على خشبة المسرح الواسعة التي يواجهها الجمهور الحي الجالس على مسافات متفاوتة منها، باختصار، أدواتي في المسرح ليست هي أدواتي للكاميرا، أدواتي في المسرح هي جسدي كله، أمام الكاميرا أدواتي تتحدد حسب حجم اللقطة، ولكن أدواتي الأساسية للكاميرا هي عيني.

اللافت أيضا أنني لا أعني بالكاميرا سوى كاميرا السينما، لأنه في مستوى آخر توجد اختلافات طفيفة في آليات الأداء بين الوقوف أمام كاميرا السينما وبين الوقوف أمام «كاميرات الفيديو»، وأنا هنا أتحدث عن الشكل الشائع المستخدم في التلفزيون الذي يعتمد على عدة كاميرات في الوقت نفسه لأنه توجد

> بعد مسلسل «صيام صيام» انتهت أزمتي مع الوسامة وقلت لنفسي ربما كنت وسيما في أعين الناس، بينما انتهت مشكلتي مع البدانة بعد مسلسل «زيزينيا» واقتنعت بأني لن أصبح رشيقا وإذا حدث ربما فقدت علاقتي بالجمهور

أعمال تعتمد على كاميرا فيديو واحدة ولكن هذا الأسلوب ليس شائعا عندنا، ولكن بشكل عام بالنسبة لكاميرات الفيديو، هي أكثر صدقا من كاميرا السينما وأكثر فضحا للممثل، لأنني في الفيديو أؤدي مقطعا أو مشهدا كاملا» أي أن هناك استمرارية في الأداء أقرب إلى استمرارية المسرح، ولكن حتى مع تصوير لقطة واحدة في الفيديو، الكاميرا هنا تكون أكثر كشفا، في السينما هناك عناصر كثيرة تغطي الممثل إضاءة معينة، عدسات، ماكياج، هناك تفاصيل ومحسنات كثيرة تلعب دورا في التحايل على المشاهد لخلق أكبر نسبة من الإيهام، لهذا تعتبر كاميرا السينما أكثر خداعا من كاميرا الفيديو، فإذا أخفق الممثل في أن يكون أداؤه صادقا سوف تنجح هذه العناصر إن لم يكن في تغطيته، ففي إخفاء عيوب أدائه، هذا لا يحدث في الفيديو، الافتعال والكذب تلتقطهما كاميرا الفيديو بسهولة، المشكلة أن التمثيل للسينما تقل فيه مساحة الممثل مقارنة بالفيديو وبالتأكيد مقارنة بالمسرح، لأن المخرج وجوده أقوى في السينما، إذ إن الشكل النهائي لأدائي في الفيلم يشكله المخرج، فإذا كان مخرجا سيئا سيؤثر هذا سلبا في أدائي، وإذا كان العكس ربما رفع من شكل أدائي وأصبح ممثلا أداؤه مقبول أو جيد، في حين أنني لا أكون قد أديت عمليا بهذا المستوى فدخول الموسيقى في توقيتات معينة بالتأكيد تؤثر في تلقي الجمهور لأدائي، كذلك التقطيع بين اللقطات وأسلوب هذا التقطيع إذا كان حادا أو بالمزج أو غيره. بالتالي وجودي وحريتي كممثل إذا قارنا، يكون في أقوى حالاته في المسرح ثم في الفيديو وأخيرا السينما مع الاختلاف بالطبع، ولكن بالنسبة لي أنا شخصيا ما يريحني ويجعلني أشعر بأن التمثيل هو مسؤوليتي الصرفة فهو الفيديو يليه المسرح ثم السينما، وأعتقد أن كثيرا من الممثلين يمكن أن يتفقوا معي في هذا الترتيب، بدليل أن صناع السينما الآن بدأوا يستخدمون تقنيات الفيديو في السينما ليحصلوا على مساحة حرية أكبر واختيارات أوسع وأداء أكثر مصداقية من الممثل، فسيتخدمون أكثر من كاميرا، والمشهد نفسه يؤخذ من أكثر من زاوية، فإذا قال الممثل جملة حوار وقطع المخرج على رد فعلي أنا، وكان من الأفضل أن تكون الكاميرا على زميلي أو العكس يصبح لدى المخرج عدة بدائل ولا يتقيد ببديل واحد، ويجرنا هذا إلى نقطة مهمة جدا، وهي أنه في الفيديو إذا كان هناك حوار متبادل بين شخصين، ففي الغالب يحدث ذلك من خلال مواجهة بينهما أي أنني أسمع زميلي وزميلي يسمعني، فأستطيع - وهو كذلك - أن أنفعل مع جمل حواره بالإيماءات السليمة وملامح الوجه الطبيعية لمثل هذه الجمل. في السينما الوضع يختلف في كثير من الأحيان، لأنني في الغالب أقف وحدي دون الممثل أو الممثلة الأخرى وأتحدث إلى الهواء، هذا يضاعف من المجهود الذي أبذله لإظهار الانفعالات المطلوبة وتقسيمها، لذلك أنا أفضل أن تقال لي جملة الحوار بالطريقة نفسها التي يجب أن تقال بها لأرد عليها كما يجب، وأستعين في ذلك بأحد المساعدين. كل هذا يجعلني أعتقد تماما في أن الفيديو يكون أكثر طبيعية ومنطقا منه في السينما. تركيزي في الفيديو ينصب على كيفية تجويد أدائي، في السينما أعتقد أنني أركز على تفاصيل مختلفة مثل هل يجب هنا أن يكون انفعالي واضحا أم أنه في بدايته أم في وسطه؟ وإذا كان علي أن أعلق على جملة حوار أو أجيب عن سؤال، فكيف يقوله الزميل لأستطيع أنا أن أستجيب له الاستجابة المطلوبة، أعتقد أن هذا مجهود مختلف تماما وأصعب.

بالنسبة للإذاعة على الرغم من أنها تبدو معتمدة على أداة واحدة هي صوت الممثل، إلا أنها كذلك تقوم على نقطة الانطلاق نفسها هي نقطة الانطلاق نفسها لأي وسيط آخر، أن أكون ملتقطا للإحساس المطلوب وصادقا فيه، ثم تأتي بعد ذلك النبرة أي الصوت ومخارج الألفاظ، وهذا عنصر مهم عموما ولكنه الأكثر أهمية في الإذاعة، فقد يحدث - وهذا غير مطلوب بالطبع - ألا تخرج الألفاظ واضحة في السينما أو الـ .T.V، ولكن شكل الأداء يظهر المعنى، ولكن هذه «البغبغة» يجب تلافيها تماما في الإذاعة.

باختصار كل الوسائط تتشابه، وأستطيع أن أقول إن حرفية التمثيل في العموم واحدة، ولكن علام يجب أن أركز في أدائي، جسدي بالكامل، أم عيني أم صوتي، هذا هو ما يحدد الاختلافات بين كل وسيط وآخر، ربما في البداية تحتاج هذه العملية إلى مجهود، ولكن فيما بعد، مع تزايد الخبرة تصبح مثل قيادة السيارة أو نزول درجات السلم، تحدث بشكل تلقائي غير واع، أحيانا نلاحظ أن بعض الممثلين يتبنون طريقة واحدة في إخراج الأداء، وعادة تكون هي طريقة الوسيط الذي يميلون إليه، في هذه الحالة وعلى الرغم من أني لا أميل إلى الاعتقاد بأنه يوجد هذا التخصص في الوسائط بالنسبة للممثل بالمعنى الحاد للكلمة، إلا أنني أؤمن به حين يعجز الممثل عن تكييف أدائه للوسيط، نجد هذا شائعا حين

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

ينتقل بعض ممثلي المسرح بالذات للتمثيل أمام الكاميرا وكم شاهدنا ممثلين مسرحيين كان أداؤهم مبالغا فيه وانفعاليا عندما مثلوا للسينما. والمشكلة نفسها عندما يكون هناك ممثل «إحساسه بعيد حينئذ أتصور أنه لا يصلح للوقوف أمام الكاميرا بينما يكون أداؤه أقرب إلى المسرح. أيضا ممثل السينما عندما يقف أمام كاميرات الفيديو للمرة الأولى يرتبك لأنه اعتاد على الوقوف أمام كاميرا واحدة فيجد مشقة في ضبط حركة عينيه وفقا للميزانسين الذي يضعه المخرج، بالطبع يمكنه أن يتجاوز هذه المشكلة مع الوقت ولكن بعضهم يستمر في اعتبار تعدد الكاميرات أمرا غير مريح بالنسبة له، لذلك يفضل السينما، ربما لأنني أخذت وقتي في كل من هذه الوسائط، استطعت ضبط آلياتي وفقا لكل منها، على أي حال المسألة في النهاية تصبح نسبية وأتصور أن الميل الشخصي يلعب فيها دورا كبيرا، هذا لا يعني على الإطلاق مثلا أن نوع الوسيط يدخل في اعتباري كأساس أو حتى كأحد العوامل الأساسية في قبولي أو رفضي للدور، ولكن اختياري يتحدد بناء على فكرة العمل أو موضوعه، أسأل نفسي عندما أقرأ السيناريو أو المسرحية ما إذا هذا الدور وهذا العمل يستحق، هل يحمل قيمة ما، ولا أقصد هنا بالقيمة شيئا كبيرا، فأنا لا أبحث عن «Moral» وراء العمل لأن ميلي للاشتراك في هذا العمل قد يكون دافعي فيه أنه كوميدي مثلا في وقت أشعر فيه برغبة في إضحاك الناس ولو لمجرد الضحك، القيمة التي أتحدث عنها لا تعني رسالة، بعد أن أقبل العمل، أبدأ في النظر إلى الشخصية التي رشحت لها وأقيم ما إذا كانت الشخصية شبيهة أو متقاطعة مع شخصيات قمت بها قبل ذلك أم أنها جديدة، ومن الطبيعي أن يتجه ميلي إلى الشخصيات الجديدة ليس بمنطق التحدي وهذه الكلمات الشائعة عن الممثل ولكن من أجل الإثارة التي أعيشها في أثناء بحثي عن الشخصية بداخلي وإعدادها ورسم تفاصيلها، ولكني عموما أميل إلى الشخصيات التي أشعر أنها وهي مكتوبة، من «لحم ودم» تلك التي تبدو القريبة من الحياة والتي تحمل نوعا من الـ «Humor» (خفة الدم) أشعر أن هذه التركيبة ليست بعيدة عن مجتمعنا، وفي الوقت نفسه ليست غريبة على الرغم مما تحمل من غرابة وتفرد و«لمعان» حتى على المستوى الدرامي الذي يخص الجزئية المتعلقة بي كممثل سوف يؤدي هذه الشخصية.

بعد هذه المرحلة لا يتوقف قبولي العمل أو رفضه إلا على المخرج، وهنا لا يعنيني اسم المخرج وما إذا كان شابا وصاحب تجربة طويلة، مادمت اقتنعت من جلساتي معه بأنه أولا قادر على إخراج شيء مميز ولديه وجهة نظر ما يريد أن يحققها، ولكن ما يعنيني حقا هو اقتناعي التام بأنه ملائم لإخراج هذا السيناريو. فما أدركته فيما بعد. أن هناك ما يسمى بـ «Custing» المخرج، أي تسكين السيناريو عند المخرج الأكثر التقاطا لخيوطه، المخرج الأقرب إلى مزاج هذا السيناريو ومناخه، فقد يحدث أن يتولى مخرجا كبيرا لا يختلف على حرفته العالية إخراج سيناريو معين وتأتي النتيجة عكس المتوقع تماما عندما يعجز هذا المخرج عن أن «يخرج» الجمال من الورق إلى الصورة، بينما يمكن لمخرج آخر في بداية حياته أن يلتقط من هذا الورق ما فشل في التقاطه المخرج الكبير، لقد حدث أكثر من مرة أن رفضت أعمالا لأنني شعرت أن المخرج كان لا يناسب الورق، بينما عملت مع هذا المخرج نفسه في أعمال أخرى، بهذه الخطوة يكون قد تحدد اشتراكي في العمل ليبدأ عملي أنا على الشخصية التي سأؤديها، وفي هذه المرحلة لا يعني إعدادي للشخصية مجرد «حفظ» دوري وتجهيز الملابس والاكسسوارات الخاصة بها، إن اشتغالي أنا كممثل على السيناريو مرحلة لا تقل أهميتها عن كتابته واشتغال المخرج عليه، إن السيناريو يرسم الشخصيات داخليا ويضع لها تفاصيلها الخارجية «المقترحة» ولكن تجسيدها ومنحها هذا «اللحم والدم» الذي تحدثت عنه وبالضبط مجهودي أنا كممثل، إنني أملأ الفراغات التي لا يغطيها ولا يمكن أن يغطيها السيناريو المكتوب. دوري - دور الممثل - في العمل هو النجاح في اختيار أدواتي وتصميم طريقة أداء ما، لممارسة أكبر تأثير في الجمهور، باعتباري العنصر الذي ينصب عليه عمل كل العناصر الأخرى لتخدم علاقتي بالجمهور، هذه هي وظيفتي، وعندما أتحدث عن التأثير المرتكز على الممثل فأنا أعني عندنا في السينما العربية ومسلسلاتنا. لأننا نفتقد عناصر أخرى كثيرة على المستوى التقني أصبحت هي العناصر التي يرتكز عليها اليوم من مؤثرات بصرية وسمعية وكمبيوتر جرافيك. ولكن مازالت الأعمال الدرامية عندنا تعتمد أساسا على دور الممثل. لا تتحقق هذه المهمة إلا بفهمي لكل تفاصيل السيناريو والتقاط ما بين السطور والمعاني المختبئة. فتتكرر جلساتي مع المخرج لنصل إلى مستوى عال من التفاهم وأخيرا يجب عليَّ أن أدرس الشخصيات الأخرى في العمل، من هي؟ ما هي مفاتيحها؟ طبيعة علاقاتها؟ ما هي خطوطها النفسية العريضة؟ والتي بناء عليها سيتحدد رسمي أنا لشخصيتي وللطريقة التي سأؤديها بها، ويعنيني في دراستي للشخصية كل التفاصيل الخاصة بالبيئة التي تنتمي إليها الطبقة الاجتماعية التي خرج منها، المكان الذي يسكن فيه بما في ذلك اللغة وأسلوب الحديث الذي تعبر به الشخصية عن نفسها، من الأمور التي

> أميل دائما
> إلى الشخصيات
> التي أشعر أنها
> مكتوبة من «لحم ودم»
> تلك التي تبدو قريبة من
> الحياة، وتشعرني
> تركيبتها أنها ليست
> بعيدة عن مجتمعنا
> وليست غريبة
> عني

أقف عندها بشدة أيضا في هذه المرحلة هي مهنة الشخصية، إذا كانت تلعب دورا في الدراما وخاصة إذا كانت مهنة متخصصة تحتاج مني إلى دراسة. في شخصية أوبرا قمت بدور محام، وكانت المحاماة هنا هي الحبكة التي بنيت عليها كل أحداث المسلسل وشخصياته، كان يجب علي أن أقوم بدراسة ما للتعرف على أسرار هذه المهنة، كيفية سير الأحداث فيها، شكل العلاقات فيها والأداء في المرافعات والحيل التي يلجأ إليها المحامون، في المقابل عندما قمت بدور محام في «نصف ربيع الآخر» لم أهتم بمعرفة أي من هذه التفاصيل، حتى مشاهدة المرافعات لم تكن تشبه ما يحدث في الواقع، في «عابر سبيل» المسلسل الذي كتبه أسامة أنور عكاشة قمت بدور أستاذ في الفلسفة، وكان الحوار كله يحمل هذه الصبغة الفلسفية الثقيلة على مسامع المشاهد، كان دوري أن أجد طريقة لتوصيل كلام عن يوتوبيا المدينة الفاضلة أو عن أسطورة سيزيف للناس العاديين بمن فيهم المشاهد الأمي، أوصل إليه الإحساس الذي يحمله الكلام عن هذه الأفكار الفلسفية، في هذه المرحلة. باختصار يكون دوري أن أنجح في التقاط المفاتيح التي سأتعامل بها مع الشخصية واشتغل مع نفسي على هذه المفاتيح متصورا الشخصية في سياقات مختلفة ليست في السيناريو وأتصور ردود أفعالها في هذه السياقات.

عملي كممثل لا يتوقف عند تعاملي مع السيناريو واشتغالي عليه، فذلك لا يكون سوى البداية، لأن هناك مرحلة أكثر تعقيدا وهي التصوير نفسه أو التنفيذ، والتي بالطبع تسبقها جلسات مكثفة مع المخرج، أميل فيها إلى أن أبدأ أنا في شرح تفسيري وتصوراتي عن الشخصية كما اشتغلت عليها وأرسمها للمخرج كما أحسها ثم يبدأ المخرج في التدخل لتعديل هذه التصورات أو إضافة ملمح معين ونتفق على هذه التفاصيل لتبدأ مرحلة التصوير، وهنا أريد التفريق بين المسرح والتمثيل للكاميرات، في التنفيذ في المسرح أكون أنا والدور والخشبة والجمهور فقط، لا آخذ تعليمات، أراقب رد فعل أدائي على من يشاهدني، وأعني «الجمهور» مباشرة وفي اللحظة نفسها، في المسرح أنا مرجعية نفسي، مع الكاميرات الوضع يختلف، لأن أدائي يكون قابلا للتعديل، فهناك من «أقيس» عليهم شكل أدائي كمرحلة ما قبل وصول هذا الأداء إلى الجمهور، وأقصد بالتحديد المخرج، مع الكاميرات وبالذات في السينما يكون محكي الرئيس ومرجعيتي هو المخرج، لذلك ما يعنيني بشكل أساسي في السينما بالذات وبالطبع في الفيديو في أثناء التصوير هو أن يكون المخرج من المرونة التي لا تعيق حرية أدائي وتسمح لي بتكييف الميزانسين بما يخدم الأداء، كما نتفق عليه معا، بعض المخرجين يتمسكون بالتصورات التي وضعوها للقطة أو بحركة كاميرا معينة صمما في الـ «Shooting script»، ويصر على تنفيذها بصرامة بغض النظر ما إذا كان هذا مريحا للممثل أو ما إذا كان سيبدو طبيعيا على الشاشة أو مفتعلا، هذا الإصرار نوع من الضعف في رأيي في شخصية المخرج، فمن الممكن أن يضع «ميزانسين» معينا للقطة أكمن فيه جالسا وأنا أقول جملة الحوار، ولكن في أثناء الأداء أشعر أنني أحتاج أو أن الجملة تحتاج مني لكي تخرج بالإحساس المطلوب إلى أن أقف وأتحرك، أو بالعكس، أجلس ناظرا في عيني الممثل الذي يقف أمامي، أما في هذه الحالات أعلن للمخرج عن رغبتي لنصل معا إلى حل يرضي كلانا، أذكر مثلا في «ليالي الحلمية» كان هناك مشهد طلبت من إسماعيل عبدالحافظ، وهو من المخرجين الذين يتفهمون جيدا هذه الطبيعة عندي، طلبت منه أن يتركني أتحرك بحرية تامة ووفقا لما يمليه علي إحساسي في لحظة الأداء، وبالفعل تركني أتحرك كما شئت وبدا الأمر كما لو أنه يصور «كرة»، في مشهد آخر كان يريدني في مقدمة الكادر وصفية العمري في الخلفية وأقول لها جملة الحوار، ولكنني كنت أشعر بعدم الارتياح لهذا التكوين ولوضعي في أثناء الأداء في الوقت الذي كان فيه إسماعيل عبدالحافظ متمسكا بهذا التكوين للمشهد، وبعد مناقشات استطعنا أن نصل إلى أمر أرضانا معا، حيث قمت بوضع علبة السيجار على منضدة بعيدة وقلت جملة الحوار وأنا في طريقي إلى

سيد أوبرا أشهر محامي في مصر الآن

المنضدة والتقط السيجار وأشعله في اللحظة التي تنتهي فيها جملتي ومحافظا على التكوين الذي أراده المخرج، من الأمور التي تزعجني بشدة في هذه المرحلة أيضا أن يحاول المخرج أن يؤدي أمامي اللقطة التي سيتم تصويرها ليوصل لي وجهة نظره، لأنه ببساطة لن يشعر الشخصية كما أشعرها أنا لأنه يركز في كل عناصر العمل، أما أنا فهذا دوري، أفضل أن يشرح لي ما يريده لو أحس أنني لا أؤدي بالتصوير الذي يريده مني هذا أفضل لكلينا حتى لا يخرج أدائي نسخة من أدائه، ولكني أتصور أن هذه النوعية من المخرجين لا تلجأ إلى هذه الطريقة مع ممثل قوي وله وجهة نظر.

الحقيقة أن هذه المرحلة بالذات تحمل إثارة ما تتوقف على شخصية المخرج نفسه، فكل منهم له الطريقة التي يتعامل بها معي. «محمد خان» مثلا من المخرجين الذين لا يقدمون توجيهات كثيرة وحديثه معي محدود، يضع الكاميرا في المكان الأكثر راحة لحركتي. في «عودة مواطن» كانت هناك لقطة بيني وبين ميرفت أمين، يفترض أن أجلس فيها على الفراش وتقف ميرفت أمامي، بعد عودتي، فأشكرها على اهتمامها بأخواتي في أثناء سفري، ويفترض أن تكون الكاميرا وراءها تكشفني وأنا أنظر لها وأتحدث، قمنا بعمل بروفة مرتين أو ثلاث ولكن عند التصوير وجدتني أقول جملتي دون أن أنظر إلى ميرفت ولكن في لحظة معينة من الكلام نظرت لها وأكملت الجملة، لم يكن هذا هو الأداء المتفق عليه ولكن خان تقبله بل وارتاح له، أعتقد أن خان واحد من المخرجين الذين يتفهمون احتياجات الممثل ويترك له المساحة التي تجعله يخرج أفضل ما عنده، عندما ذهبنا بفيلم «خرج ولم يعد» إلى مهرجان قرطاج، حصلت فيه على جائزة أحسن ممثل وكانت هذه هي الدورة الأولى التي يحصل فيها ممثل مصري أو عربي عموما على هذه الجائزة، كان خان أكثر سعادة مني بالجائزة ووقتها قال لي وكنا نحضر لفيلم «عودة مواطن»، إنه سوف يجعل العنصر المهيمن في هذا الفيلم هو الممثل، وقد كان، لا أعرف إذا كان ذلك بدافع من الجائزة، أم أن ذلك أيضا إيمان منه بي كممثل، ولكن عموما قبل أن أصبح معروفا بعد فيلمين فقط قمت بهما، كان هو يعرض علي «نص أرنب» وهو أول أفلامي معه، أعتقد أنه كان يرى في شيئا ما أثره وهو ما جعله يتمسك بي لبطولة «خرج ولم يعد» في وقت كان المنتجون فيه والموزعون يرفضون اسمي لأنني كنت في هذه الفترة أرفض أعمالا كثيرة من أفلام المقاولات ولولا تمسكه بي لما قمت بالدور. أنا أعتبر أن خان من المخرجين الذين أحب أن أتعامل معهم. رأفت الميهي مثلا تعاملت معه في فيلم واحد «للحب قصة أخيرة» وهو على عكس خان يتكلم مع الممثل كثيرا قبل التصوير، يحكي عن اللقطة التي سيصورها كثيرا. ولكن بشكل عام كل المخرجين الذين تعاملت معهم وباختلاف طرقهم لم يكن فيهم من يتشبث برأيه، كانوا دائما يأخذون مني ويعدلون إذا كان هناك ما يستوجب التعديل، هناك ثقة ما أتصور أنهم كانوا يضعونها في منذ لحظة اختيارهم لي لهذا الدور أو ذاك، وربما تختلف طريقتهم مع ممثلين آخرين لا يشعرون معهم بهذه الثقة أو مع ممثلين جدد ما زالوا مبتدئين يجب السيطرة على انفعالاتهم نسبيا، مع كل هؤلاء المخرجين كانت القاعدة التي أميل إليها هو أن أترك نفسي لإحساسي فإذا اختلف ذلك عن تصور المخرج وأراد أن يعدل في أدائي يقنعني بوجهة نظره، لأنني لا أعرف التمثيل دون اقتناع ولا حتى من منطق «المخرج عايز كده»، لا أفهم هؤلاء المخرجين الذين يتعاملون مع الممثل على أنه دمية طيعة أو طفل، هذه الطريقة لا تنفعني على الإطلاق، بالطبع يزداد إصراري على الاقتناع في السينما، لأن مفاتيح الفيلم والخريطة العامة لا تكون إلا مع المخرج، فإذا طلب مني تصوير بعض اللقطات لي سيضمنها وسط اللقطات، يجب أن يشرح لي أين سيضع هذه اللقطة وماذا سيضع قبلها وما بعدها، حدث هذا مع خان حين أراد أن يصور لقطة لوجهي بتعبير معين وقت الغروب، أصررت يومها أن أعرف هذه التفاصيل مما أصابه بتوتر لأنه كان يريد أن يلحق بالشمس قبل أن تغرب.

مع أسامة أنور عكاشة وآثار الحكيم

"في أثناء التمثيل أترك نفسي تماما لإحساسي بالمشهد، فإذا اختلف ذلك عن تصور المخرج وأراد أن يعدل في أدائي فعليه إقناعي بوجهة نظره، لأنني لست دمية ولا أستطيع التمثيل دون اقتناع"

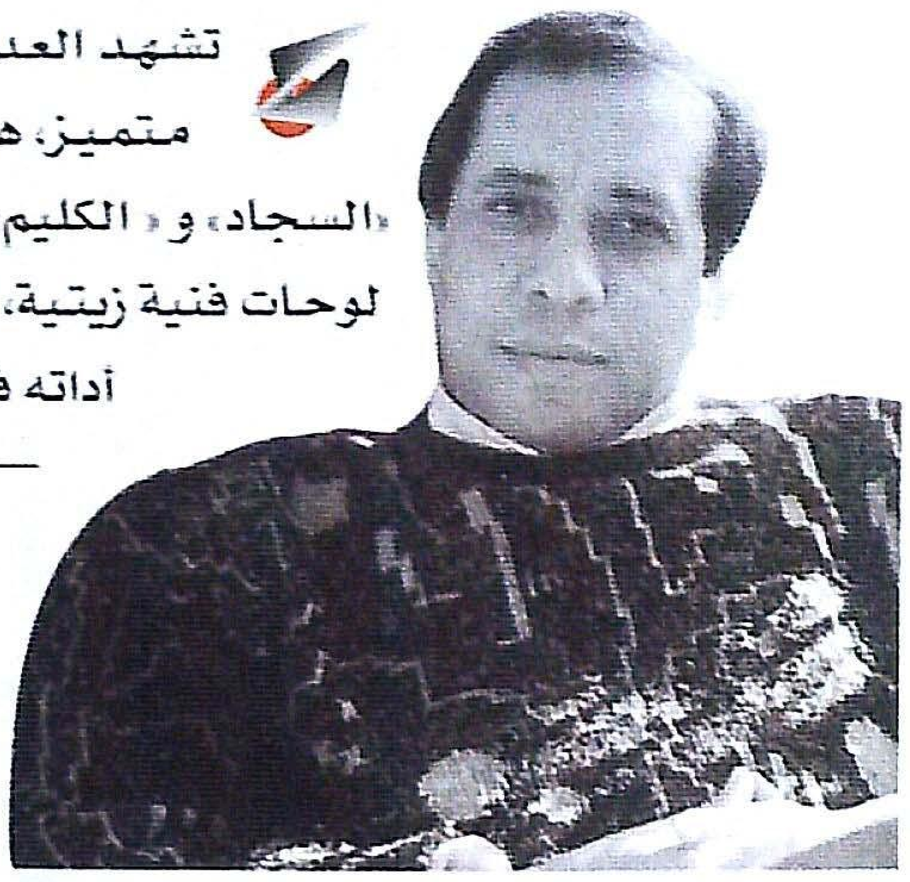
لقد قطعت شوطا طويلا ومثيرا مع العالم الرائع الذي أتاحه لي التمثيل من شخصيات درامية ومن أصدقاء، شخصيات اقتربت منها إلى حد أنني تمنيت أن أكونها فزادت المتعة في رحلتي الفانتازية في أن أكون أنا هذه الشخصيات وشخصيات كرهتها وكانت بعيدة عني ولكني تعرفت عليها وأنا أؤديها وأتاحت لي تجربة - وإن كانت ذهنية - لم تكن لتتاح لي في الحياة العادية، استمتعت بأن أكون «أوبرا» بأخطائه وبساطة حياته وعطائه المفرط. تعايشت مع «سليم البدري» فترة طويلة ولم أحبه ولم أحب حياته. اقتربت من «شاكر» في «عودة مواطن» و«عطية» في «خرج ولم يعد» لأن أحدهما عاد بي إلى منطقة من نفسي أبعدتني عنها بالفعل المدينة ولأن الآخر جعلني أختبر الغربة التي أيقنت مدى خوفي منها، نعم لقد أحببت هاتين الشخصيتين لا للشخصية في حد ذاتها ولكن للموضوع الذي ارتبطت به كل منهما. لأن «شاكر» و«عطية» شخصيتان دراميا وعلى مستوى شغلي ليس فيهما هذا البريق الذي وجدته في شخصية «يوسف» في «الخروج من المأزق» أو في «ربيع» نصف ربيع الآخر، فعندما أحضر خان رواية «براعم الربيع» لأقرأها، اقترحت عليه اسم عاصم توفيق ليكتب السيناريو وبالفعل تحمس عاصم وكتب السيناريو وعندما قرأته، قلت لخان إن هناك مشهدا جميلا هو الذي سأقبل أداء الدور من أجله وكان هو المشهد الذي أجري فيه وراء ليلى علوي بعد أن رفضتني وأذهب وراءها إلى الجنة وأنا أقول لها إنني أحببت بلدكم وبقرتك وأباك، وأذكر أنه في يوم التصوير فوجئت بخان ينتظرني على «الزراعية» وقد توقع أنني سأتضايق وأتشاجر معه لأنه قام بتقطيع هذا المشهد بحيث توضع الكاميرا خلفي وأنا أجري وراء ليلى أي أنني سأكون بظهري، تصور خان أنني لن أقبل في هذا المشهد بالذات أن أكون بظهري ولكني لم أتضايق إطلاقا، إلا أنه كان عليَّ أن أغير خطتي في أداء اللقطة، لأنني تصورت أنها ستكون لقطة قريبة جدا، ولكن عندما أصبحت لقطة متوسطة أصبحت تحتاج مني أداء مختلفا.

لقد أتاح لي التمثيل أن ألمس ثراء الحياة وثراء التركيبات البشرية، أتاح لي آفاقا واسعة جعلتني أتحرر من جسدي وأعطي لروحي المتعة وفي أن تتلبس أجسادا أخرى، أتاح لي أن أمر بخبرات قد يتصورها البعض عادية ولكنها كانت تعني الكثير بالنسبة لي، كنت أخاف ومازلت من الحيوانات ابتداء من الفأر وصولا إلى الأسد ولكن كان علي في «خرج ولم يعد» أن أتعامل مع الفأر وفي ألف ليلة وليلة مع الأسد، في «خرج ولم يعد» كنت منذ أن قرأت السيناريو وأنا خائف من مشهد أنام فيه على الفرن في منزل قريبي ويأتي فأر ويسير على جسدي فأصرخ، ولكني لم أعلن خان بخوفي، وعندما تقرر أن التصوير سيكون في إحدى قرى بنها، كنت في قمة السعادة لأنني عرفت أن شركة فرنسية كانت قد جاءت الموسم السابق وقضت تماما على الفئران في هذه المنطقة، وبالفعل لم يستطع المساعدون العثور على أي فأر طوال فترة التصوير، في اليوم الأخير كان خان مصرا على تصوير هذا المشهد، فجاء «ماجد موافي» منتج الفيلم ونادى على مجموعة من أطفال القرية وطلب منهم أن يحضروا له فئرانا وأن الفأر بخمسة جنيهات وبالفعل حصلنا على فأرين من فئران الغيط الضخمة وبدأت أتوتر وسألت خان كيف سيصور المشهد، قال لي إنها ستكون لقطة قريبة لوجهي وأنا نائم على ظهري ويسير الفأر أمام وجهي، فبدأت أفقد أعصابي وقلت له» وهل ستعطي للفأر ميزانسين تحدد له المسار، ماذا لو سار على وجهي وبدأ صوتي يعلو وحاول طارق التلمساني أن يساعدني واتفق معي على أن يستخدم عدسة معينة بحيث يكون الفأر بعيدا عني، ولكن خان فهم اللعبة وحدد لطارق نوع العدسة وانهرت، وقبل أن نصل إلى اتفاق أن نربط ساق الفأر بحبل شفاف بحيث يمنعه من السير، كان الفأر الذي حضر كل هذه المناقشات، قد مات خوفا، وجئنا بالفأر الثاني ولكنه من الخوف أيضا رفض أن يتحرك وبعد فترة طويلة تحرك حركة خفيفة فانتهزت الفرصة وصرخت، أما الأسد فكان عليَّ أن أداعبه كما أداعب الكلب وبالفعل نجح ظهور الأسد في حلقات ألف ليلة وليلة نجاحا باهرا لدى الجماهير، وبعد أسبوع قام هذا الأسد نفسه بقطع وجه محمد الحلو، عندما أتصور وأنا خارج التمثيل أنني أستطيع أن أفعل هذه الأشياء أتأكد أنني أكون شخصا آخر غيري وأنا أمثل، أليس هذا ممتعا ومثيرا؟!

لقد دخلت عالم التمثيل وأنا عاشق له دون أن أعرفه بعد، وأدعي اليوم أنني ظللت على عهدي معه وأنني لم أتاجر به وأنني لم أستعمله، وأنه في أي لحظة من رحلتي كنت إذا خيرت بين عمل ينجح نجاحا جماهيريا كبيرا وهو دون المستوى الفني الذي يرضيني، وبين عمل لا ينجح جماهيريا بهذه الدرجة ولكنني لمست فيه فنا، بأمانة سأختار الثاني، لأنني كممثل سأبقى ببقائه في الزمن ◆

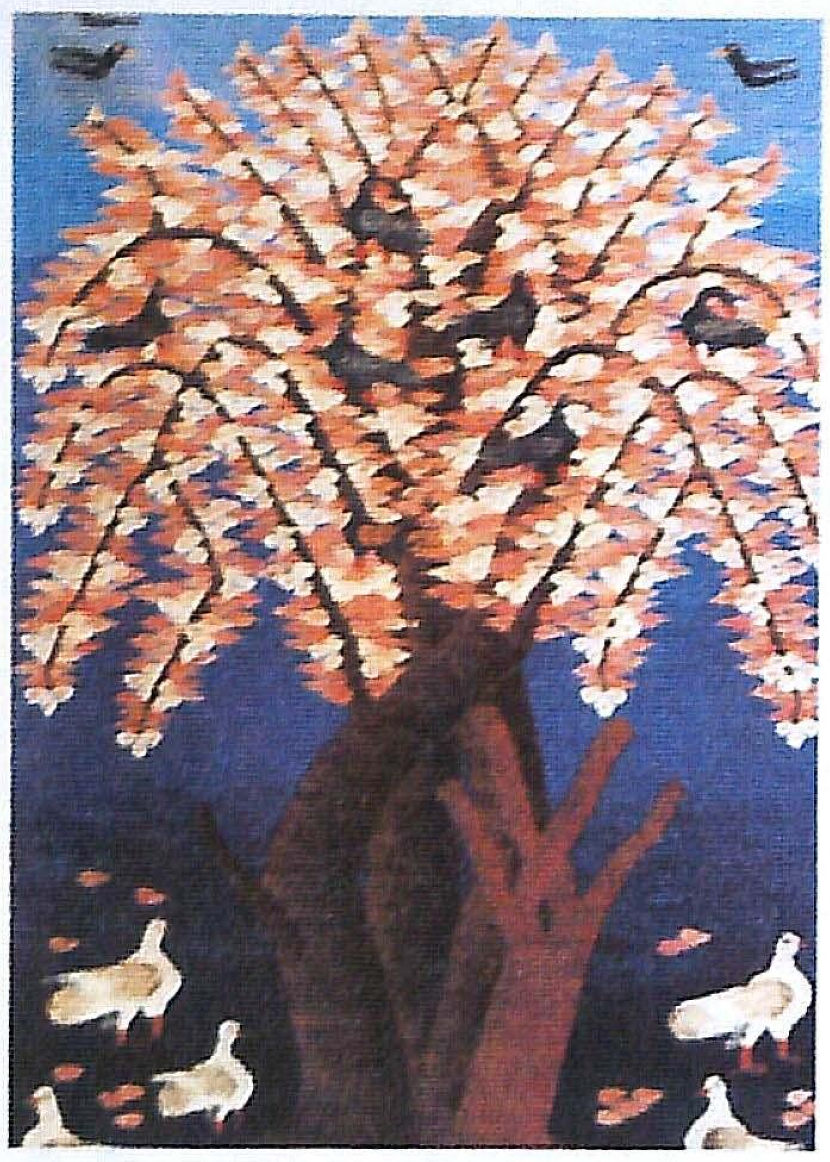
الفخراني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



تشهد العديد من قاعات الفنون الإسبانية في مدن عدة معرضا فنيا من نوع متميز، لفنان متميز، هو الفنان المصري المغترب محسن جرجس، الذي تركز لوحاته الفنية على استخدام «السجاد» و «الكليم» المعروفين في مصر كمنتجات شعبية، كأداة للتعبير عن رؤية فنية جديدة، إضافة إلى لوحات فنية زيتية، استطاع أن يستخدمها الفنان الذي يقيم في إسبانيا منذ أكثر من ربع قرن، لتكون أداته في التعبير الفني.

د. طلعت شاهين - إسبانيا



شجرة اللوز - ١٠٢×١٥٠سم

لوحاته أدهشت نقاد الفن في إسبانيا

محسن جرجس... أعاد الحياة إلى فنون السجاد

يعتبر هذا المعرض مرحلة جديدة في حياة هذا الفنان الذي حول منذ فترة ليست بالقصيرة، اهتمامه من دراسة الفن السابع الذي برع في ديكوراته إلى دخول عالم الفن التشكيلي، فعرف اللون جيدا، وتعامل معه بنجاح تؤكده المعارض العديدة التي شارك فيها مع آخرين، أو أقامها بمفرده سواء في مصر أو خارجها، وهو أيضا مهندس الديكور السينمائي غير التقليدي، الذي وجد نفسه في مواجهة طلابه كمعيد في معهد السينما بأكاديمية الفنون المصرية فحاول أن يقدم لهم الجديد في هذا الفن المعقد، فقرر أن تكون أطروحته للدكتوراه في هذا الفن في تخصص دقيق وصعب هو الحيل والخدع السينمائية باستخدام الديكورات الدقيقة.

هذا الفن الذي وجه الفنان محسن جرجس اتجاهه ليدرسه في إسبانيا أصقله بالخبرة العملية في العديد من المجالات الفنية، فعمل في العديد من الأفلام العالمية كمساعد لأستاذه، واتجه بعد ذلك إلى المشاركة فيما هو أصعب، وهو فن الديكور المسرحي، فعمل مع واحد من أبرز كتاب ومخرجي المسرح الإسباني «فرانشيسكو نييفا»، الذي كان أحد مؤسسي مسرح الغضب في إسبانيا، في الوقت نفسه لم يترك محسن جرجس ريشته جانبا بل استمر في إبداعه في مجال الفن التشكيلي و أقام العديد من المعارض الفنية التي لقيت في إسبانيا نجاحا كبيرا، واقتنت العديد من المتاحف المهمة قطعا من أعماله، وكلفته بعض الهيئات بتنفيذ لوحات جدارية خاصة بمناسبات معينة.

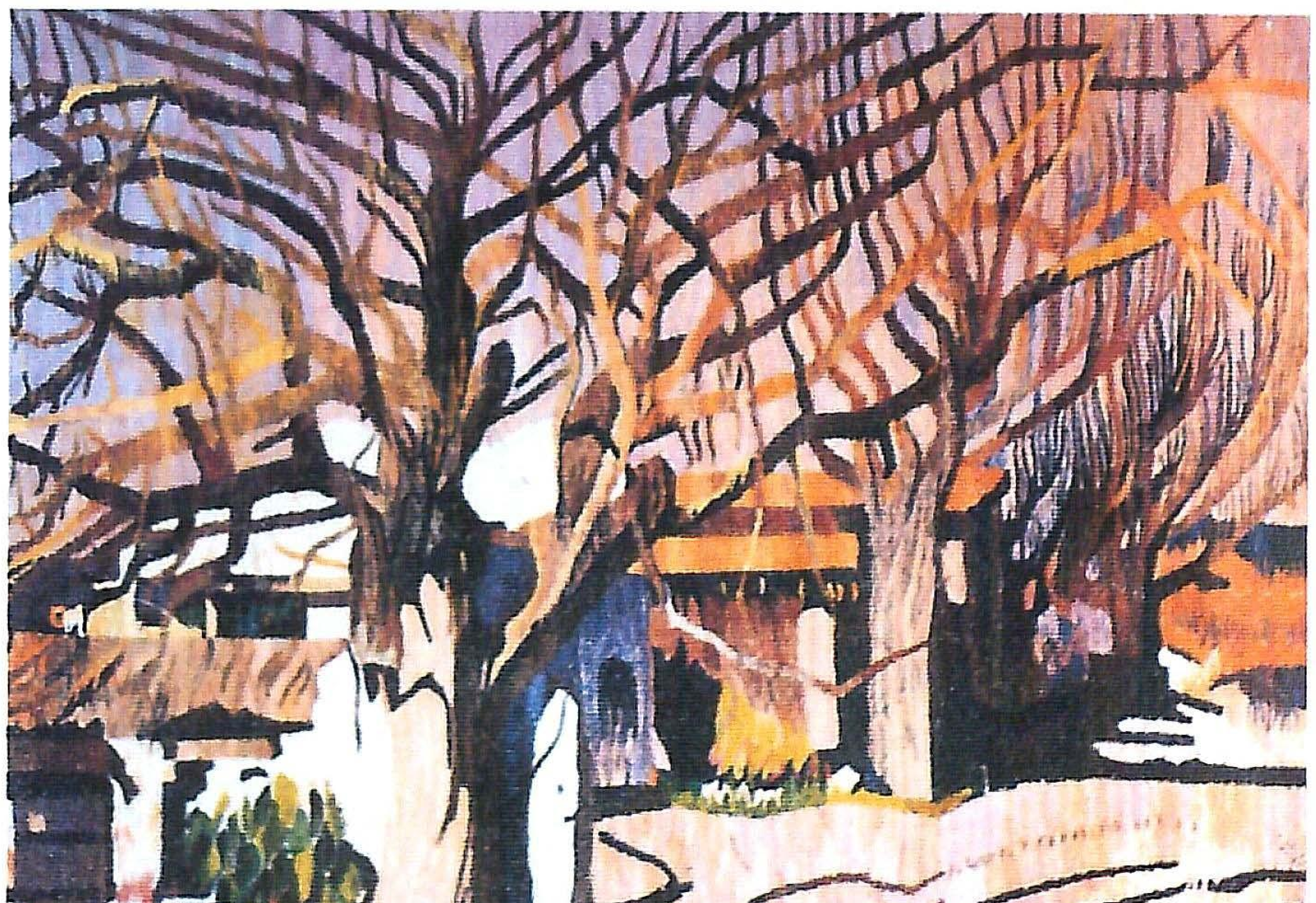
لكن هذا الفنان القلق الباحث دائما عن الجديد والتجديد في اتجاهه الفني والتعامل مع فنون أخرى، وتثقيف نفسه من خلال الاطلاع على كل ما يمكن أن يستفيد منه في توسيع رقعة الرؤية التي عايشها في بلد الفن التشكيلي المعاصر، الذي أخرج للعالم أسماء مثل بابلو بيكاسو وسلفادور دالي وجوان ميرو وتابياس وتشييدا وغيرهم من الذين يملأون العالم ضجيجا بألوانهم.

في أثناء هذا البحث القلق اكتشف الفنان محسن جرجس فنا قديما بدأ في الانقراض، وهو فن «الطنافس» أو «سجاد الحوائط»، والذي يعتبر من الآثار العربية التي ترك عليها الفنان العربي الأندلسي بصمته، فقد نشأ هذا الفن على أيدي الموريسكيين العرب الذين بقوا تحت إدارة الملوك الكاثوليك إلى أن طردوا نهائيا في القرن السابع عشر، فرحل معهم هذا الفن الرائع، وضاع في البراري التي تفرق فيها الموريسكيون في شمال أفريقيا، وبلاد العالم الجديد الذي لاذوا به هربا من الاضطهاد المتعصب لمحاكم التفتيش في زمن الملكين الكاثوليكيين إيزابيل وفرناندو.

ولأن هذا الفن تفرعت منه فنون أخرى تناسب الأذواق الإسبانية، وتحول الفنان الإسباني، وريث الفنان العربي، إلى استخدام مواد أخرى أقل كلفة من الصوف النقي، بدأ هذا الفن في الانقراض والاختفاء. إلا أن الفنان محسن جرجس اكتشف بعض ما تبقى منه وحاول استعادته وإحياءه من جديد، مستغلا في ذلك خبرته كفنان تشكيلي، فقام بدراسة هذا الفن بشكل واسع، ودرس أسباب انقراضه وتحوله من قطع فنية تزين جدران القصور ليرقد في المخازن وعلى حوائط المتاحف فقط، وساعده حسه الفني على اكتشاف أسباب فقدان هذا الفن اهتمام الناس، فقرر أن يخوض تجربة جديدة في حياته الفنية لإحياء هذا الفن، ولكن ليس على طريقة إحياء الماضي بقدر ما هو بعث هذا الماضي في ثوب جديد، يواكب ما توصل إليه الفن التشكيلي المعاصر حتى لا يعتبر تقليدا أعمى.

ونجح الفنان محسن جرجس في استعادة هذا الفن مستخدما تصميمات جديدة معاصرة، أو موضوعات تقليدية منتشرة في إسبانيا ولكن من خلال رؤية جديدة، مثل استيحائه لرسومات ونقوش وجدها على جدران قصور عربية موريسكية في الأندلس أو على أطباق السيراميك والخزف التي ورثها الإسبان من العرب أيضا، وأقام عدة معارض تطلبت منه جهدا غير عادي في الشرح وإقناع المشاهد بما يشاهده باعتباره فنا جديدا لم تألفه العين الخبيرة بالفنون التقليدية.

لكن النجاح الحقيقي لذلك الفنان المصري المغترب هو التقاطه للوحدة الزخرفية الشعبية الإسبانية التي تجاهلها هذا الفن طويلا، فصمم وحدات زخرفية لمصارعة الثيران وراقصات الفلامنكو، فأحدث بهذه التصميمات الفنية رد فعل قوي في الأوساط الفنية الإسبانية، التي اكتشفت فجأة أن فنانها العظيم «فرانشيسكو غويا» خلد هذه الفنون في كل أنواع المواد التي استخدمها، لكنه لم يتوصل إلى تخليدها على ملمس «الطنافس» و «السجاجيد»، ومن هنا بدأ الفنان محسن جرجس يتحول من جهد الإقناع، إلى جهد مواجهة تلبية طلبات العروض التي انهالت عليه من مختلف المؤسسات الراغبة في اقتناء أعماله، في وقت تمر فيه أوروبا بكاملها بأزمة اقتصادية أثرت في التوجه نحو الاقتناء الفني خلال العامين الماضيين.



الخريف - ١٢٣×١٥٥سم

لكن هذا الاهتمام دفع إحدى المؤسسات الإسبانية إلى تولي تنظيم معرض متنقل، لأهم القطع الفنية التي أبدعها الفنان المصري محسن جرجس، يستمر لستة أشهر، ينتقل فيها إلى مختلف أنحاء إسبانيا حتى يمكن لمحبي هذا الفن أن يطلعوا على أحدث فن من فنون الطنافس والسجاد المعاصر الذي خاله البعض قد انقرض.

يضم هذا المعرض لوحات وجدت اهتماما غير عادي من نقاد الفن في إسبانيا، مثل لوحات «ثيران من إسبانيا، و «المصارعة- ١»، و «المصارعة -٢»، و «المصارعة -٣» التي تعتبر من أبرز أعمال الفنان محسن جرجس في هذا المجال، والتي رفعته إلى مصاف الفنانين الإسبان الكبار، لأنه في رأي النقاد اختار موضوعا صعبا تناوله كل الفنانين الإسبان والأجانب تقريبا، إلا أن هذا الفنان المصري استطاع أن يقدم هذا الموضوع من خلال رؤية ومادة جديدتين. أما لوحة «الديك الأزرق» فقد استوحاها من رسومات الفترة المتأخرة من فن السيراميك المعروف في منطقة «باترنا» بمقاطعة فالنسيا، التي كانت ولاتزال مقر صناعة الخزف التقليدي. فيما تعتبر لوحة «غرناطة» عودة بالذاكرة إلى الفنان العربي الذي أبدع قصور الحمراء والخيرالدا الخالدة، والذي يؤكد أنه وريثه الشرعي في الأندلس المعاصرة.

ولم يستطع محسن جرجس الهرب من تأثير أحد أهم فناني السجاد المصريين المعاصرين، لذلك نجد أن لوحة «شجرة اللوز» تشبه إلى حد كبير أعمال الفنان المصري الراحل «ويصا واصف»، الذي غزا العالم قبل سنوات بفن رسومات السجاد والكليم الذي أعاد إحياءه، فأصبح اليوم يمثل مصدر الحياة للعشرات من الفنانين التلقائيين، الذين يمارسونه في مناطق صارت علامات مصرية معروفة مثل «كرداسة» و «الحرانية»، ولم تكن هذه اللوحة الوحيدة التي يؤكد بها محسن جرجس على مصريته، فالمعرض يضم العديد من اللوحات الفنية التي تستوحي البيئة المصرية و ألوانها، والتي يضعها جنبا إلى جنب مع اللوحات الفنية التي تستوحى الطبيعة الحية في مناطق إسبانية متعددة ◆

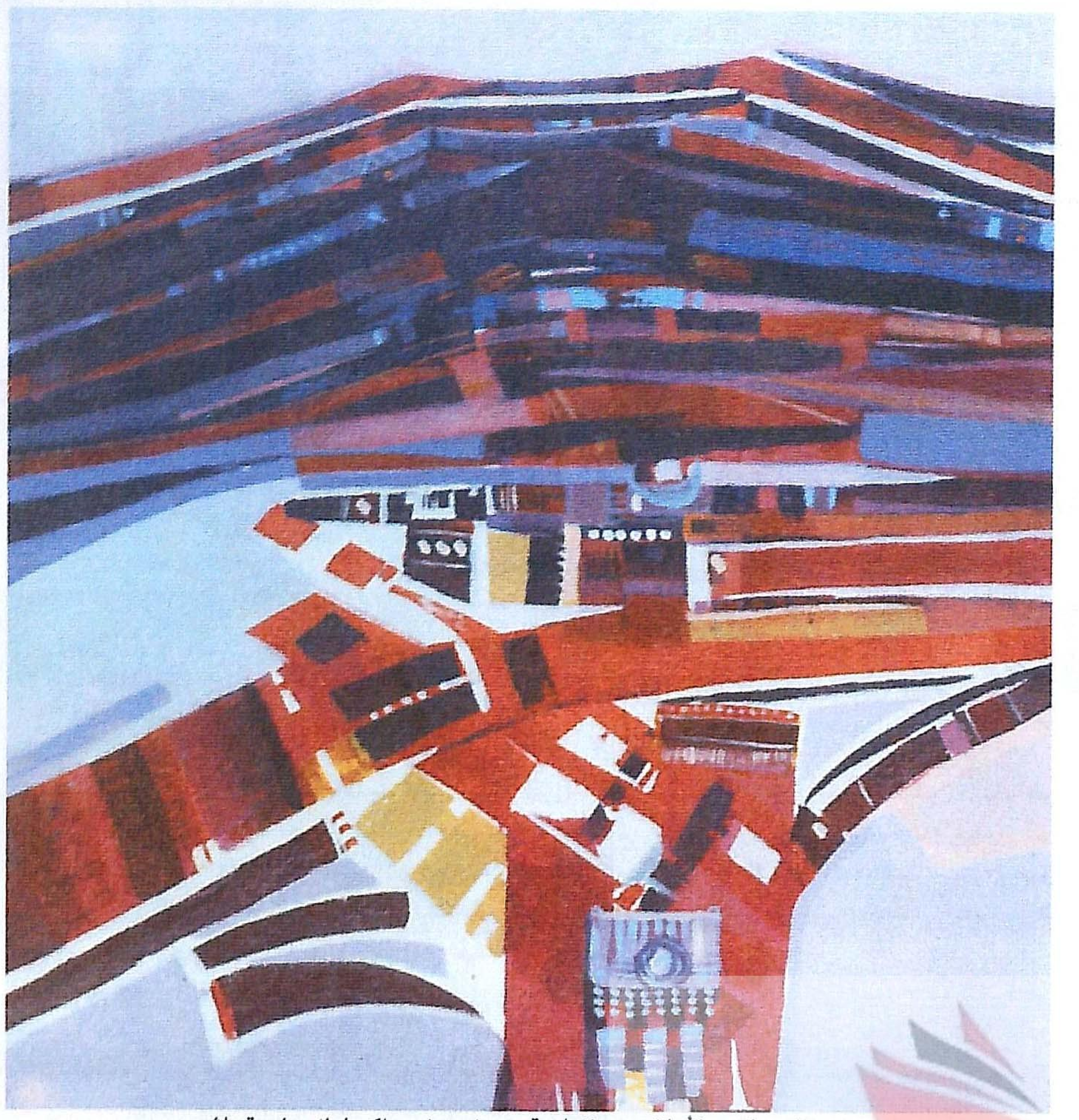
http://www.arab.net/arabart/welcome.html/

موقع فني متكامل، يقدم كل ما هو جديد في عالم الفن التشكيلي وغيره من الفنون في الوطن العربي.

يبحث الرسام الكويتي عن الحقيقة في نوع من المغامرة، وهو يكابد مقتضياتها ومتطلباتها ويتألم من الرغبة فيها والحاجة الأكيدة إليها. وفي هذا البحث عن الحقيقة تظهر نزعة، أو طموح روحي هو بمنزلة الحاجة الضرورية العميقة لشعب وجد الفن عنده دائما. والرسام الكويتي يفكر في هذه الحقيقة. وينبغي ألا نظنها مجرد حلم بالماضي، فإن ذلك البحث عن الحقيقة هو الميل الكائن في نفوس شعبه وهو أيضا أمل رجال الصحراء ورجال البحر هؤلاء.

د. زعابي حسين الزعابي - الكويت

الفنان الكويتي المعاصر ومصادره التراثية والإقليمية



عبدالله سالم - تأملات من البادية - ١٠٠×١٠٠سم اكريليك على قماش

هذه الغريزة أو هذا الإحساس أو قل هذا الشعور السبقي الحدسي كان دائما موجودا في الكويت، والرسام يرغب، في ثقة بالنفس وأيضا في كثرة من الجرأة والصبر، أن يستكشف وجه الحقيقة التي تتستر عن ناظريه وتحيط ذاتها بالغموض والأسرار. هذه الحاجة العميقة إنما هي علامة تدل على نداء باطني وهذا الفهم الغريزي الحدسي العاطفي إنما يمثل بالنسبة للفنان قوة وضياء.

والحقيقة هي سر في وضح الضياء. هي فكرة بسيطة واضحة، أو هي دليل جلي ساطع لا سبيل إلى مقاومته، ولكنها أيضا سؤال يبعث الدوار، سؤال مغلق يتعذر سيره. إن الفنان يتساءل عن الوجود ويفكر في وضع الإنسان بالنسبة لنفسه. فالحب والسعاده والزمن والموت والروح والعالم والله. كل هذه الموضوعات تدور حول اللغز الذي يمثله الإنسان بالنسبة لنفسه، ويسعى الفنان إلى فك طلاسم هذه الأسرار. إنه يرغب في إلقاء الضوء على وضع الإنسان، ويسعى إلى الوصول إلى سبب وجوده. وفي هذا الالتحام الشخصي الذي ينطوي على الوعي بمشكلات عظمى، يجد الرسام الكويتي وطنه الحقيقي.

إن شعره المصنوع من الانفعال والعنف، الرزين في شكله وعموده إنما يعبر عن أمله وحبه، وإيقاع قصائده، يولد في توازن الرفيق القوي الرزين لهؤلاء الناس الذي يصاحبهم في عزلتهم ووحدتهم ألا وهو الجمل الذي يرافقهم في المسيرات الطويلة عبر الرمال ولكن مشاهد الطبيعة المجردة التي تحيط برجال الصحراء لا توحى إليه بديكور آخر بخلاف ديكور وجوده، فهي بلا حدود وتتركه إما في عظمته وإما في بؤسه.

وجميع هذه الاتجاهات وردود الأفعال إنما تأتي إليه من مقتضيات تلك الحياة القاسية التي تضطره إلى كفاح دائم وإرادة يقظة دائما.

وهو بإصراره على الحياة في الفجر الجليدي الذي يقتل الضعفاء والمتراخين يخرج منتصرا في امتحان المقاومة.

وهناك تشابه بين البدوي والنباتات المتسلقة الفطرية من فصيلة الفربيونيات ذوات الفلقتين والجنبات (الشجيرات الصغيرة) التي تنتفش بالعقصات، في ضمورها وعذابها. إنها مثله. فهذه النباتات تعيش على لا شيء، تحيا على هواء الزمان وتزدهر في ظروف صعبة وتقتنع بالرياح والحرارة والرمال القاحلة. إنه لصراع محزن مشج في سبيل الوجود في بلاد النار هذه وفي هذه المساحة الواسعة البيضاء الظامئة.

يحارب البدوي في مهارة وسط ظروف الأرض القاسية حيث تبدو كل حياته متقهقرة ولكنه يتقدم بغير توقف عبر مشهد دائم الثبات والتحول في آن واحد، وهو لا يفقد اتصاله بالماضي، وهو يضع إرادته في الحياة موضع الاختيار كل يوم وهو يكافح ضد العطش والجوع والشمس التي تبعث على الجنون وبرد الليل الذي يجعل الجوارح تلتوي. وإن صحته المتوازنة وطبيعته الفظة ما هما إلا انتصارات على الظروف المناخية.

وإذ يتكيف البدوي تكيف صارما مع بيئة زاهدة بدائية، فإنه يظل دوما مستعصيا على الإمساك به، فلم يستطع أحد أبدا أن يقهره. فهذا الرجل الأبي هو الوحيد الذي يستطيع أن يزعم لنفسه حق القول إنه يأبى أي نير. إن روحه هي قبل كل شيء التعبير عن ظروف طبيعية يحيطه ضغطها من كل جانب وهو يطيع أوامرها ولا يعصاها. وتعطيه الصحراء حياة داخلية ملهمة بيقين بسيط وعميق. وهو فقر أنوف أبي يبقيه مستقلا. وهكذا حصل على ذلك الشيء الثابت الأبدي الذي يعتبره قوة نشطة، قوة السيد المسيطر.

إن البدوي ينعزل، وسط نبضات الهواء الساخن الراقصة ووسط التاج المتلألئ الذي يتكرر بلا توقف، ومعه رؤياه العتيقة ونقاء تقاليده، ومفهومه عن الشرف - وكلها عادات أخلاقية - وروحه المتعلقة بالسلالة.

من هذه الفيافي الشاسعة، من عربها ومن حقيقتها، أتت رسوم الكويت. ذلك بأن الصحراء مصدر قوي للطاقة. إنها بوتقة. وهناك في تلك المناطق العالية بالنقاء، يستجمع الرجال قواهم ليبدأوا مغامراتهم.

وثمة تماسك شديد قائم بين الرسم الكويتي والبيئة المحيطة به: الصحراء بعزلتها وأقاصيها السحيقة التي يتعذر الوصول إليها، والبحر الذي يبدو كأنه ينبض في حركة مناداة في جو الهواء الخانق.

> "الفترة الثانية للفن التصويرى الكويتي هي مرحلة أبحاث وتحويل الأساليب الفنية المشابهة للخارج. فالموضوعات التي سبق معالجتها من قبل يعاد تناولها ولكن بقدر أكبر من التهذيب و الإفراط في دقة التركيب"

وعندما يسدل الليل أستاره، تهب ريح كسول تبعث شيئا من الترويح ويترصع الفضاء الممتد باللآلئ وتنعكس انعكاساتها المماثلة لجلد السماء، وتلمع النجوم لمعانا مفاجئا. تلمع السدم العظيمة كما لو كانت ترابا صدفيا وتبدو جميع أصباغ الليل مضيئة بالشفافية أضواء غريبة.

وثمة أفكار بعيدة وذكريات سالف الزمان، تشبه الحنين إلى السنوات التي عبرت وانقضت، وتأسر الكويتي، الذي يضل انتباهه، في الرتابة اللامعة الهادئة. وعلى القوارب الشراعية الرفيعة ذات الحيزوم الدقيق والكواسل المرتفع بأشكالها المتناسقة حيث تولد كما يبدو حركات اضطراب الأمواج يدق النجارون الخشب الذي يرن على إيقاع شدوهم وتنبعث رائحة فاطرة من المتراس على ظهر القوارب التي ظلت الشمس تلفحها طوال اليوم.

وعند آخر أضواء الشمس، حالما يحل المساء، تظهر الرؤية الساحرة لأشرعة عالية منفوخة بالضياء والرياح.

أن تكون لك مركب، وهواء السماء الذي يشق الشراع، والأفق الحر أمام (صدر المركب) المتقن الصنع، تؤثر فيه المياه تأثيرا كالخدش ولكنه لا يزال متينا مهيئا للطريق.

وعندما تشيع الحرارة وينتشر الضوء بلا حدود تنفتح كل مصادر الحياة على المساحات المنعزلة في البحر وتجعلها تتألق تألقا غريبا، وعلى السطح تجري رياح منشطة لا يلتمسها أحد ويلهب التوهج الشديد تلك الصحراء الزرقاء كما لو كان عظمة وفخامة غائمة وغارقة في زوايا النسيان والفقدان.

الرسام الكويتي، يبحث عن الحقيقة غير المسبوقة لمجال غير معروف. إن الطبيعة التي وضع في وسطها تكون محل تأمله دون انشغال سابق أو حب استطلاع علمي.

في الكويت لم يكن للرسم من وجود ولم تكن ثمة مدرسة تؤثر بعد في الذين أخذتهم الرغبة في الرسم.

وتستعيد اللوحات الأولى بذكريات الطفولة الباكرة في نضارة وتلقائية لا نظير لهما. وأما العالم الجديد فصعب فهمه. عدا أنه إذا كانت المناظر الطبيعية قد تغيرت فإن رجال الصحراء الخشنين يستبقون فيما بينهم في أفكارهم آلام وأفراح وحروب وأعياد الأقدمين فهي جميعا موضع اهتماماتهم الفنية

وأما الشباب الفنانون ذوو الروح الحرة فقد بحثوا في ذاكراتهم عن الصور المتجمعة على مدى السنوات الأخيرة. فتجدهم يتكلمون عما مضى في حنين واحترام شاعرين بقيمة السلوكيات الضائعة والشعائر المنسية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأهم الشخصيات في المناظر المصورة هم حملة الماء والبدو الرحل والصيادون والتجار. ويقصر الديكور نفسه على الشوارع الهادئة والمنازل المصنوعة من نسيج الكتان (خيام). وتتبين في هذه اللوحات الإشارات والحركات البسيطة والمألوفة.

ويختار كل رسام أساسيات الموضوع بحيث تصبح رسالته مفهومة بوضوح وفي بعض الأحيان يصور الرسم بتراكب العناصر المبرزة بوضوح في عمق واحد. وتكبر الشخصيات الأساسية: ، فيكون رسمها معتنيا به في تفصيلاته وتحديد الألوان (إثر مزج الألوان) والرونق، وتكون الحركات ثابتة في نبل عظيم.

وفي ترتيب العناصر علامة، فوجود المنارة في مركز اللوحة يشير إلى أهمية الإيمان في الإيقاع اليومي.

وقد تتعايش في اللوحة الواحدة معا حياة الأسلاف التي توحي بها الجمال والخيول والنساء المنقبات والمتزينات بلباسهن التقليدي، والتحديث العصري الذي توحي به سيارة نقل التركيبات الكهربائية.

إذا كانت بعض اللوحات تتميز بثبات المواقف، فثمة لوحات أخرى تظهر أصالة وابتكارا أعظم عن طريق حركة الأشكال وعن طريق السلوك الذي يجاوز الإطار الجامد المفروض. وهناك ميل إلى اختفاء الفصل أو الحجر، وتخلي الرمزية (المذهب الرمزي) المكان للمذهب الطبيعي.

إن الرسام الفتى يعي أن كل حياته هي حركة، ولمساته المطبقة في رسمه لها صفات الإنسان وعيوبه، وهي تجري في حب ولكن دون انفعال. ولقد نجح الرسم الكويتي في التحرر من المصورات الشعبية بفضل غنى خبرته ووسائله التخطيطية وعلم الألوان (الكروماتولوجيا) وهو لم يعد يسعى إلى التقليد ولكنه يسعى إلى نقل حيز وضياء خاص. إن الفنان يخلق عالمه ويده تلحق بفكره إنه يعمل بروحه وعلمه وموهبته ويمكن أن يتكشف الفن الكويتي بأسره الآن.

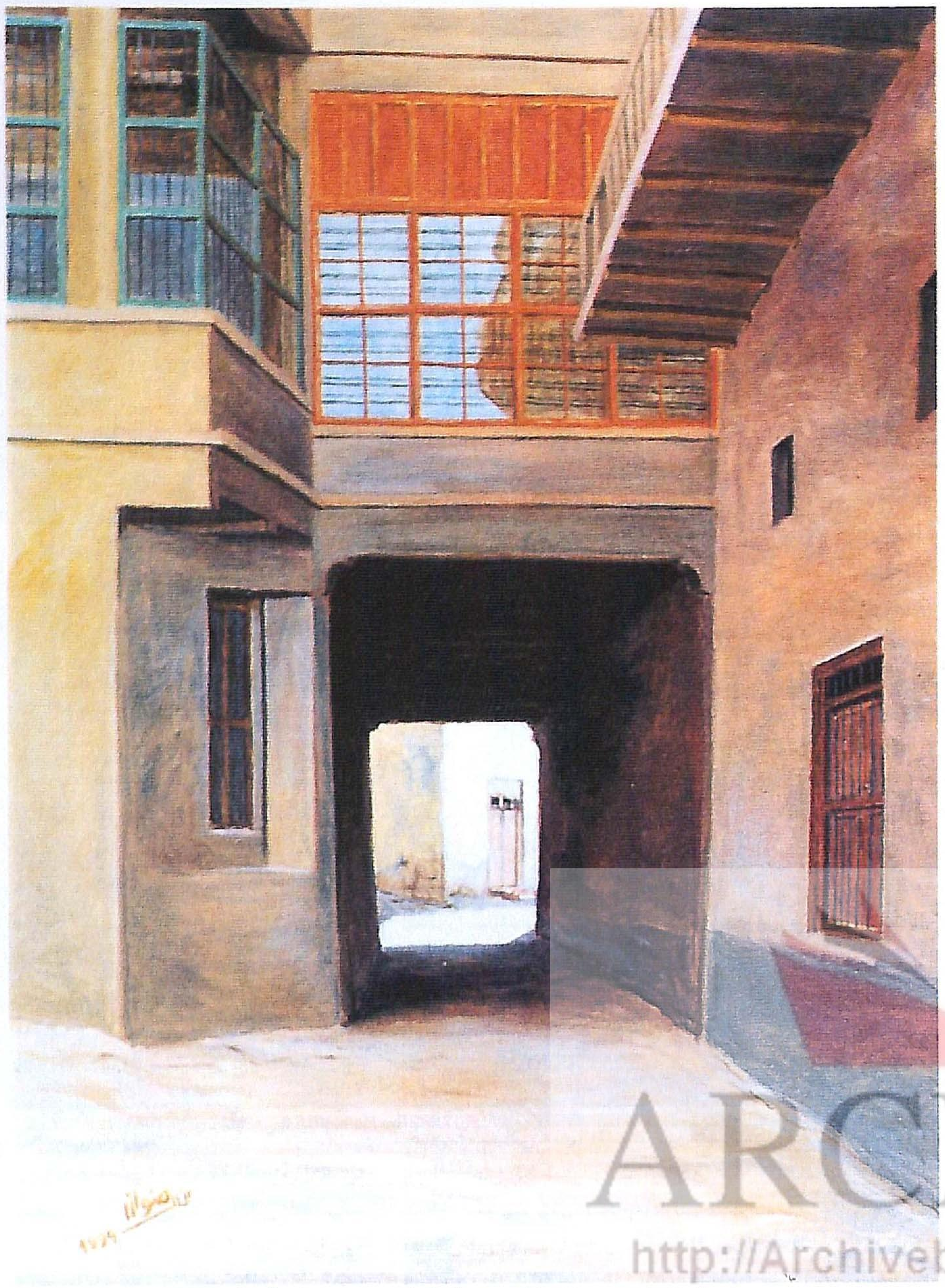
> "نجح الرسم الكويتي في التحرر من المصورات الشعبية بفضل غنى خبرته ووسائله، التخطيطية وعلم الألوان (الكروماتولوجيا) وهو لم يعد يسعى إلى التقليد ولكنه يسعى إلى نقل حيز وضياء خاصين"

إن المناظر الطبيعية الممثلة هي بمنزلة العلامة أو الأثر لمبدعها، ونرى أن الموضوع نفسه تكون له طريقة صنع مختلفة وفقا لاختيار الألوان أو وفقا للعبة الخطوط المكانية. وتندعك (تظلل) الأشكال البشرية وتتكامل في عمق يصبح جزءا بأكمله من المنظر، وتكون للأسطح (أو المساقط) القيم التصويرية نفسها. لم يعد الرسام يسعى إلى وضع أشكال بشرية لأنها صارت مألوفة بالنسبة له.

وأصبح الفنان يلعب أساسا باللون والمنظور الذي عرف كيف يسيطر عليه ويتحكم فيه بعد أن تحرر من المحظور وأصبح يتمسك بإعادة الروح إلى رفقائه المخلصين، في فن حاذق تلعب فيه الانعكاسات والأشعة وشفافية الضوء، وضعف ورقة الأشكال التي تخلق الجو الصدفي الذي يتموج ويتردد على الماء.

وهو يفهم أن إلهامه الفني ذا القيمة الإيجابية والوصفية العالمية يقف ضعيفا على المستوى الرسمي ويحافظ على مظهر المصور الشعبي.

وقد اجتذبت البلاد المجاورة للكويت، والأكثر تحررا، الرسامين الشبان الذين فهموا مسؤولياتهم وأدوارهم التي يمكنهم أن يلعبوها في بلاد ظلت طويلا أسيرة لتقاليدها ومحظوراتها. وقد مكن الانطلاق الاقتصادي المذهل لهذه الثورة ولهذا الخلاص، فنجد الدارسين يذهبون إلى العراق وإيران ولبنان.



محمود الرضوان - مسقف الشيخ صباح الناصر - زيت على قماش ١٩٩٩

إلا أن لمصر بالذات إشعاعا فنيا عظيما جدا، وتصبح روح الفنانين التي تواجه تأثيرات متنوعة أكثر احتراما لكل ما هو طريف جديد.

ومن ثم فإن الفترة الثانية للفن التصويري الكويتي هي مرحلة أبحاث وتحويل الأساليب الفنية المشابهة للخارج.

إن الموضوعات التي سبق معالجتها من قبل يُعاد تناولها ولكن بقدر أكبر من التهذيب والإفراط في دقة التركيب، وتبحث الألوان ببراعة أكثر، والرسم المنظوري يتضمن بدرجة أفضل وأكثر حصافة وثمة خلق حقيقي فني وجمالي في هذه اللوحات: والرسومات أكثر تناسقا وتعبر عن ذوق أكيد في اختيار الصبغات (الأنساق اللونية).

وختاما نستطيع أن نقول إن الاعتراف بطريقة جديدة للتعبير الفني وهي الرسم قد كان ولا يزال دائما صعبا في المجتمع الحالي للكويت.

وفي المرحلة الأولى، منذ ١٩٥٨ حتى ١٩٧٠ فإن المعارض التي نظمت في الكويت بمبادرة من المعلمين (في المدارس) أو بمبادرة أيضا من الاتحادات الخاصة (في أماكنها المحلية) لم تجتذب إلا المهتمين بها أنفسهم.

وكان من الواجب استخدام كل ديناميكية وزارة الإعلام اعتبارا من عام ١٩٧١ لإعطاء البلاد الدافع الضروري لتطوير الأنشطة الفنية الجديدة والاعتراف بها.

ولكن مع وضع وسائل كبرى من أجل العمل والاستخدام فلم يبق منها سوى المقاومة التي تلقى معارضة من السلطات الأبوية المتمسكة بالتقاليد والسلفيات وهي تمثل عرقلة رئيسة تقف في سبيل توسع الأسلوب الجديد للتعبير الشعبي في بيئته الأصلية. ذلك بأن ثقل الدين يعوق حرية تعبير الأجيال الشابة والاحترام الذي يراعى في وسط الأسره المسلمة، يفسر ما حدث في الفترة الأولى من تعدد المعارض في الخارج.

والحكومة تدرك الصعوبات الراسخة ولكنها مهتمة بأن تكمل للمواهب الشابه اعترافا بخصائصها الشخصية، ومن ثم فقد أخذت على عاتقها وبفضل هذه الإرادة الرامية إلى التحرك، فإن وزارة التربية أولا ثم حاليا وزارة الإعلام قد عبرتا عن الإحساس المنقوش في قلب الشعب الكويتي وهو ضرورة التعبير الفني ◆

عبدالرضا باقر - منظر بحري - زيت على قماش

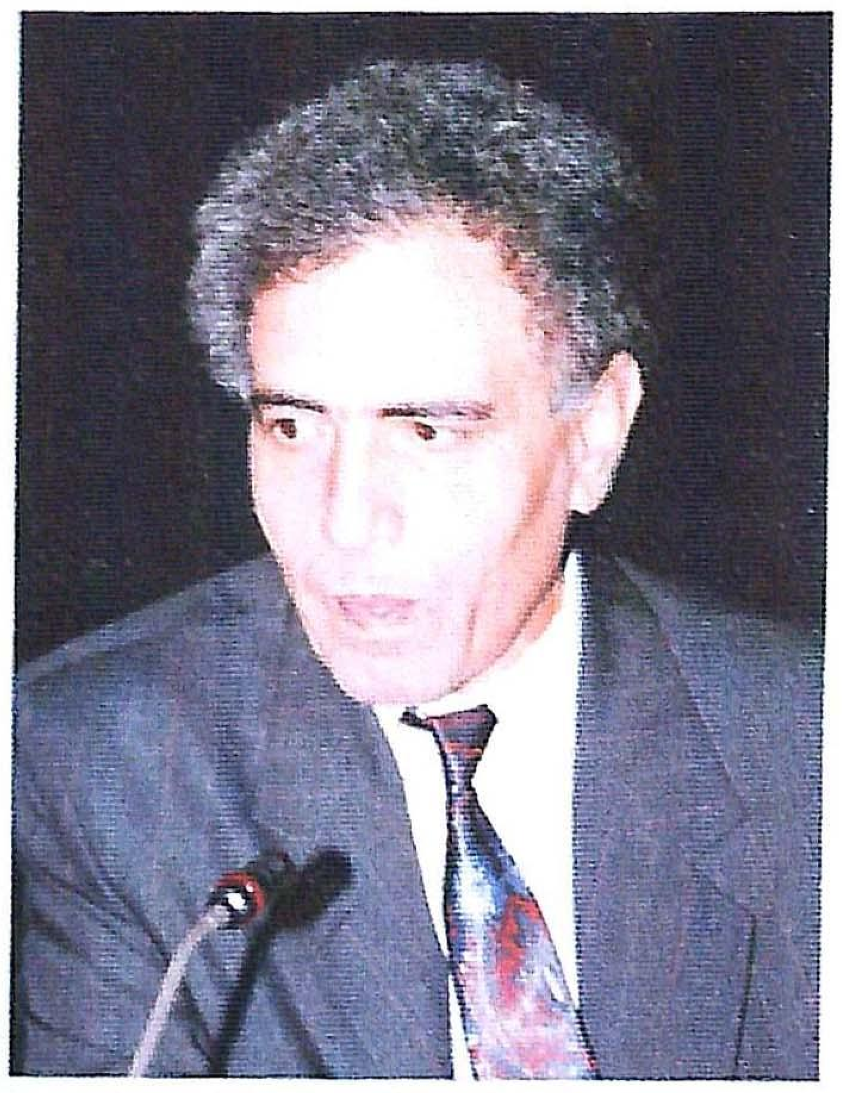
http://www.anglfire.com/art/mas10/me.htm

موقع خاص بالفنانة الكويتية «مي السعد» وعروض لعدد من لوحاتها الفنية والسيرة الذاتية لها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان النازيون يحتفلون بقوتهم المتصاعدة، في شكل استعراضي لا يسمح لأي قوة أخرى بالوقوف على الأرض، وكان فعل المصادرة هو العنوان العريض، الذي يحكم مواقفهم وسلوكهم نحو كل من حولهم وما يحيط بهم.
فبعد استيلائهم على السلطة في عام ١٩٣٣ بدأت عمليات واسعة لإلغاء الرأي الآخر، من خلال مصادرة الكتب وإحراقها، كبداية للكارثة التي اتسعت في الداخل، قبل أن تنتشر في الخارج، بعد أن أشعل النازيون فتيل الحرب العالمية الثانية، واحتلوا البلدان الأوروبية المجاورة لهم في كل الاتجاهات.

بندر عبدالحميد - سورية


بندر عبدالحميد

حب خفي وكراهية معلنة

النازية.. مجزرة الفن الحديث

وكان إحراق الكتب التي لا تنسجم مع الخطاب النازي نذيرا صارخا لكل المبدعين الذين وجدوا أنفسهم أمام الخيارات الصعبة: الهجرة، أو الانضمام إلى الجوقة النازية، أو اللجوء إلى الصمت تحت جناح الخوف.

وهكذا بدأت الموجات الأولى من هجرة المبدعين والمثقفين الألمان، والمقيمين في ألمانيا من الأجانب، أما الموجات التالية من المهاجرين فكانوا من ألمانيا والنمسا وفرنسا والبلدان الأوروبية الأخرى التي اجتاحها الجيش النازي.

وبعد انتهاء حملة إحراق الكتب بدأت حملة ضارية ضد الفن الحديث.

ولكن هذه الحملة كانت مرتبكة وعشوائية ومتناقضة، فلم يكن لدى النازيين معايير واضحة للفصل بين الأعمال الحديثة وغيرها سوى التوجيهات المتناقضة للقادة التي تعتمد على المزاج المتقلب للديكتاتور، الذي يعاني من عقدة خاصة به تجاه الفن الحديث، فيسعى بعض القادة البارزين إلى امتلاك ما هو ممكن من أهم الأعمال الفنية الحديثة، بينما تشكلت جمعية سرية لحماية الفن الحديث من النازية التي يمثل موقفها من هذا الفن حالة مرضية مركبة من الحب الخفي والكراهية المعلنة والاغتصاب.

كانت ألمانيا منذ بدايات القرن العشرين وحتى صعود النازية ساحة مفتوحة لكل التيارات المجددة في الفنون، فكانت برلين تستقطب الفنانين الوافدين من كل أنحاء العالم، وكانت تنافس باريس في احتضان التجارب الجديدة في الفن، واجتذبت إليها الفنانين والكتاب المبدعين من كل أنحاء أوروبا الشرقية بشكل خاص، حتى قيل إن برلين هي أكبر مقهى روسي في أوروبا.

ومن الأساليب المختلفة والتجارب المفتوحة والمزاوجة بين الفنون والتقنية برزت السينما التعبيرية الألمانية، التي استفادت من الفن التشكيلي بشكل خاص، لتكون أهم تيارات السينما الصامتة على الإطلاق، ونمت في ظلها السينما التجريبية والسينما التسجيلية التي كانت تتوازى مع حركة المسرح التجريبي، أو التعبيري.

وهكذا وجدت النازية نفسها في مواجهة ميراث غني من الفنون التي لا يمكن استيعابها، أو انسجامها مع غطرسة القوة والتعصب.

وإذا كان النازيون قد أحرقوا الكتب في البداية، فإنهم ظلوا يعانون من الارتباك والتناقض في موقفهم من الفنون، ويعود هذا التناقض إلى «عقدة خاصة» يعاني منها الديكتاتور القائد تجاه الفن التشكيلي، تعود إلى عام ١٩٠٦، حينما كان الشاب أدولف هتلر يعيش في النمسا وكان يمارس الرسم، فتقدم بطلب انتساب إلى كلية الفنون الجميلة في فيينا، ومن سوء حظه (أو حظ البشرية) أن الكلية رفضت طلبه، ولو أنه استطاع أن ينتسب إلى هذه الكلية لكان زميلا للفنان النمساوي إيغون شيلي أهم فنان نمساوي في العقد الثاني من القرن العشرين، ويمكن أن نسمي هذه العقدة «عقدة الديكتاتور»، ونجد لها أمثلة في حاضرنا.

ومن مظاهر التناقض في موقف قادة النازية من الفن الحديث أن وزير الخارجية النازي يواكيم فون روبينتروب اختار مجموعة من اللوحات التي صادرها النازيون من فرنسا، وهي من أعمال مونيه وديغا وبيير بونار، وعلّق بعضها على جدران مكاتب وزارة الخارجية، وبعضها في منزله، أما السفير النازي في باريس، أوتو ابيتز، فقد كان المدبر الرئيس لعمليات قرصنة اللوحات من المتاحف والمجموعات الخاصة، وكان يحتفظ بإحدى وعشرين لوحة مختارة من أعمال براك ومونيه وديغا وبيير بونار، بعضها كان معروضا في مكاتب السفارة والبعض الآخر في منزله في باريس، وقبل أن يهرب مع الهاربين في أغسطس العام ١٩٤٤ أعطى أوامره بشحن هذه اللوحات إلى ألمانيا(١).

وهناك ألفرد روزنبرغ الضابط النازي الذي كان يدير مؤسسة متخصصة بتجميع الأعمال الفنية في الدول المحتلة، ومن فرنسا بشكل خاص، ولم يكن متفرغا لهذه المهمة، فقد كان مسؤولا عن تنظيم عمليات الإبادة والقضاء على عناصر المقاومة في أوروبا الغربية، وكان أحد الذين أعدموا بعد المحاكمة المشهورة في نورمبرغ بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية.

كاندنيسكي: صادر النازيون أعماله وقدموها في «معرض الفن المشوه»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

> «من سوء حظ البشرية أن أكاديمية الفنون الجميلة في فيينا رفضت طلب انتساب رسام شاب اسمه أدولف هتلر عام ١٩٠٦، ومن هنا بدأت (عقدة الديكتاتور)»

وظل هؤلاء وغيرهم من القادة المعروفين أو المغمورين في السلطة النازية صورة مصغرة عن رأس الهرم في السلطة.

فقد كان هيرمان غورينغ وزير الطيران «مريضا» بالفن الحديث، وقد جاء في تقرير المحققين في جرائم الحرب، الذي ضمته ملفات محاكمة زعماء النازية في نورمبرغ، عن غورنغ بأنه لم تكن هناك حدود لرغباته في امتلاك المجموعات الفنية، وكان الجشع هو الصفة البارزة في شخصية هذا الرجل الذي توافرت بين يديه مصادر غير محدودة، والحقيقة الأكثر إدهاشا تتمثل في الوقت الذي أمضاه غورنغ في البحث عن الأعمال الفنية، حتى في أكثر أوقات الحرب حرجا، فقام بعزل عدد من موظفيه لتقصيرهم في هذا المجال، وخصص قطارا في خدمة تاجر لوحات كان يحمل معه أعدادا من اللوحات التي يرغب بها (٢).

وحينما كان النازيون يستعرضون قوتهم في دورة الألعاب الأولمبية التي أقيمت في برلين عام ١٩٣٦، أصدر وزير الإرشاد الشعبي والدعاية يوزيف غوبلز قرارا بمنع نشر النقد الفني، تمهيدا للخطوات التالية التي أمر بها هتلر، وأشار إليها في خطاباته بوضوح، حيث قال وهو يضع حجر الأساس لبيت الفن الألماني في ١٨-٧-١٩٣٧: «إن وضع حجر الأساس لهذا البيت يعني البدء ببناء معبد، ليس لما يسمى الفن الحديث، بل لفن ألماني أصيل وخالد...» وأضاف صارخا: «وسنقوم منذ الآن بحرب تطهيرية ضد العناصر الأخيرة للانحلال الثقافي، وإذا كان بين هذه العناصر من يظن أنه ينتمي إلى الذروة، فقد كانت لديه أربع سنوات من الزمن ليبرهن على صحة هذا الادعاء، وهذه السنوات الأربع الماضية تكفينا للوصول إلى حكم نهائي...».

كان هتلر يطمح إلى تحقيق مشروع فني يوازي مشروعاته العسكرية، فاتخذ قرارات متعددة، منها توسيع متحف «لينز» في النمسا، وتزويده بألف لوحة، ليصبح أكبر متحف للفن في العالم.

ومن هنا بدأت حملة واسعة متواصلة ضد الفن الحديث، منسجمة مع توجيهات الديكتاتور القائد، شملت مصادرة معروضات الفن الحديث من اثنين وثلاثين متحفا، وتصاعدت

لتشمل مائة متحف، ووصلت أعداد القطع المصادرة إلى سبعة عشر ألف قطعة، من اللوحات والمنحوتات وأعمال الغرافيك والكتب الفنية. وتضمنت الحملة تسريح مديري المتاحف.

وافتتح هتلر أكبر مبنى في عهده، هو «بيت الفن الألماني» وعرضت فيه ستة آلاف قطعة مختلفة، اعتبرها النازيون بديلا للفن الحديث «المشوه». وهي أعمال كلاسيكية جديدة، ولكنها هزيلة، أنجزها فنانون من أصول ألمانية آرية، اشترك هتلر وغوبلز في اختيارها، واستمر عرضها حتى نهاية الحرب، وفي الوقت نفسه افتتح معرض «الفن المشوه» في ثلاث عشرة مدينة في ألمانيا والنمسا، واستمرت عروضه حتى عام ١٩٤١(٣).

> "بدأت حملة واسعة متواصلة ضد الفن الحديث، منسجمة مع توجيهات الديكتاتور القائد، شملت مصادرة معروضات الفن الحديث من اثنين وثلاثين متحفا، وتصاعدت لتشمل مائة متحف، ووصلت أعداد القطع المصادرة إلى سبعة عشر ألف قطعة فنية"

في الوقت الذي كان فيه الفنان الهولندي موندريان وزميله دوسبورج يعملان على تطوير الأشكال الهندسية كأساس للتصميم، ويعمل الفرنسيان أوزنفان ولوكوربوزييه في تصفية التكعيبية من الزخرفة لخدمة التصميم الهندسي، في العمارة والصناعة، من خلال الخطوط الواضحة والاختزال، قام المهندس، الألماني الشاب والترجروبيوس بتأسيس مدرسة «الباوهاوس» عام ١٩١٩ في فيمار - مدينة غوته - من خلال دمج مدرسة الفنون والصناعة بكلية الفنون الجميلة، لكسر الحاجز الفاصل بين الفنون التشكيلية والتصميم الصناعي والمعماري، وكان من أهم المدرسين في هذه المدرسة ثلاثة من الفنانين الوافدين إلى ألمانيا في فترات مختلفة، وهم الروسي فاسيلي كاندينسكي، والأمريكي ليونيل فينينجر، والسويسري بول كليه.

وانتقلت مدرسة الباوهاوس إلى مدينة داساو ثم إلى برلين، واستقطبت عددا كبيرا من المحاضرين والدارسين، وبعد استيلاء النازيين على السلطة في عام ١٩٣٣ أغلقوا هذه المدرسة بتهمة البلشفية، وحولوها إلى معهد للدعاية النازية، وصادروا أكثر من مئة ولوحتين لبول كليه، وسبعا وخمسين من لوحات كاندنيسكي، وعددا غير معروف من أعمال فينينجر، وهاجر أكثر الذين عملوا، أو درسوا في هذه المدرسة الإبداعية التي تركت آثارها الواضحة على أنماط العمارة الحديثة في العالم، وقام الفنان الهنغاري موهولي ناجي، الذي عاش وعمل لفترة طويلة في ألمانيا، بتأسيس معهد «الباوهاوس الجديد» في شيكاغو، في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٣٧، ثم أخذ هذا المعهد اسما آخر فيما بعد هو «معهد التصميم».

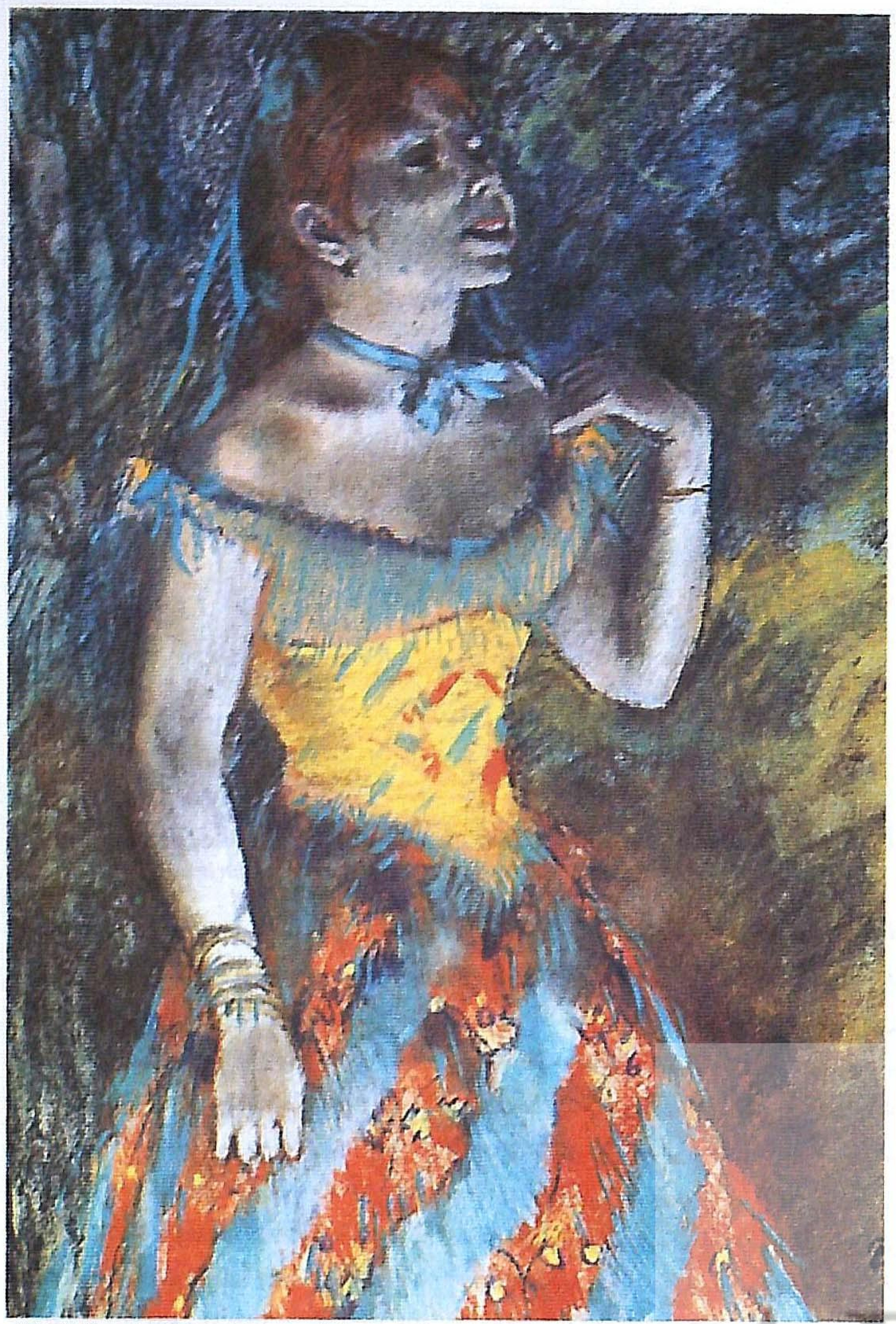
وكانت أهم اللوحات التي صادرها النازيون لرواد مدرسة الباوهاوس من المعروضات البارزة في معرض «الفن المشوه».

في بداية الفيلم الأمريكي «القطار» الذي أخرجه جون فرانكنهايمر عام ١٩٦٤ نشاهد الضابط النازي فيرماخت وهو يصل إلى المتحف المؤقت للفن الحديث «جودوبوم» في باريس، بتاريخ الثاني من أغسطس لعام ١٩٤٤، حيث كانت قوات الحلفاء تقترب من باريس لتحريرها، لكن الضابط يتقدم بهدوء داخل الصالة، وكأنه يتجول في مكان مقدس، فتضاء بعض أطراف المكان، وتظهر لوحات حديثة باهرة، وبينما كان الضابط ينتقل من لوحة إلى أخرى، تقترب منه امرأة بصمت، وهي ترصد كل حركاته، إنها «روز فالاند» أهم الموظفين في هذا المتحف، وهي على علاقة وثيقة بحركة المقاومة السرية الفرنسية.

كانت أروقة العرض تكشف عن لوحات معروفة لبيكاسو ومانيه وماتيس وغوغان، وعدد كبير من رواد الفن الحديث، وكان الضابط في زيارته الأخيرة هذه في سباق مع الزمن لاختيار أهم اللوحات واعطاء الأمر بحزمها وإيصالها إلى محطة القطار، الذي سينقلها في رحلته الصباحية إلى برلين، من هذا المتحف الذي حوله النازيون إلى مستودع للغنائم.

أخبرت روز فالاند حركة المقاومة بما حدث، فانطلقت مجموعة مسلحة على وجه السرعة، وكان هدفها المحدد هو تعطيل حركة القطار دون الإضرار بمحتوياته، فنسفت نقطة من السكة الحديدية في المكان المناسب، قبل وصول القطار إليها، في رحلته الأخيرة التي لم تكتمل، في الوقت الذي كان فيه النازيون يهربون من باريس التي دخلتها طليعة جيوش الحلفاء.

أما «روز فالاند» فقد سجلت تجربتها المرة وملاحظاتها الذكية عن مأساة الفن الحديث في فرنسا في ظل الاحتلال النازي، في كتاب بعنوان «جبهة الفن» صدر في باريس عام ١٩٦١(٤).



ادغار ديغا: «مغنية بالاخضر»١٨٨٤- كانت أعماله معلقة في مكاتب وزارة الخارجية النازية

بعد تحرير باريس، صيف ١٩٤٤، شرع فريق من المحققين في البحث عن مصير الكنوز المفقودة، وينتمي بعضهم إلى الجيش البريطاني، بينما ينتمي آخرون إلى البحرية الأمريكية، وكانت مهمتهم تنحصر في تغطية عمليات سلب الكنور الفنية، في ملفات الادعاء ضد قادة النازية في محكمة نورمبرغ، وبرز من هؤلاء المحققين جيمس بلوت وتيودور روسو ولين فيسان، وقد أنجزوا خلال عام تقارير موسعة ومفصلة عن المشروع النازي، وتحديد المسؤولين الأساسيين عن تنفيذ هذا المشروع، والمتعاونين معهم، واختص تيودور روسو بدراسة دور هيرمان غورينغ، وتركز عمل لين فيسان على دراسة شخصية الفوهرر، هتلر، بيما قام جيمس بلوت بإعداد التقرير الرئيس الشامل (٥).

وانضم إلى هذه المجموعة خبراء مختصون، منهم دوغلاس كوبر الخبير البريطاني المهتم بلوحات التكعيبيين في الثلاثينيات، وأضيفت إلى تلك التقارير وثائق نازية واستجوابات تجار اللوحات المتورطين في خدمة النازية، ووصلت تلك التقارير والبحوث إلى نتائج واضحة، ولكنها تضم حالات معقدة، في غياب الوثائق الخاصة بنسبة كبيرة من الأعمال الفنية المصادرة، وقيام النازيين ببيع عدد كبير من الأعمال الفنية الحديثة المصادرة في المزاد العلني، فكان السؤال الصعب يطرح نفسه على النحو التالي: إذا كنت قد اشتريت بضاعة ما، من لص، ومات اللص، وانكشفت الحقيقة، فما هي حقوقك في هذه البضاعة، وما هي حقوق المالك الأصلي؟

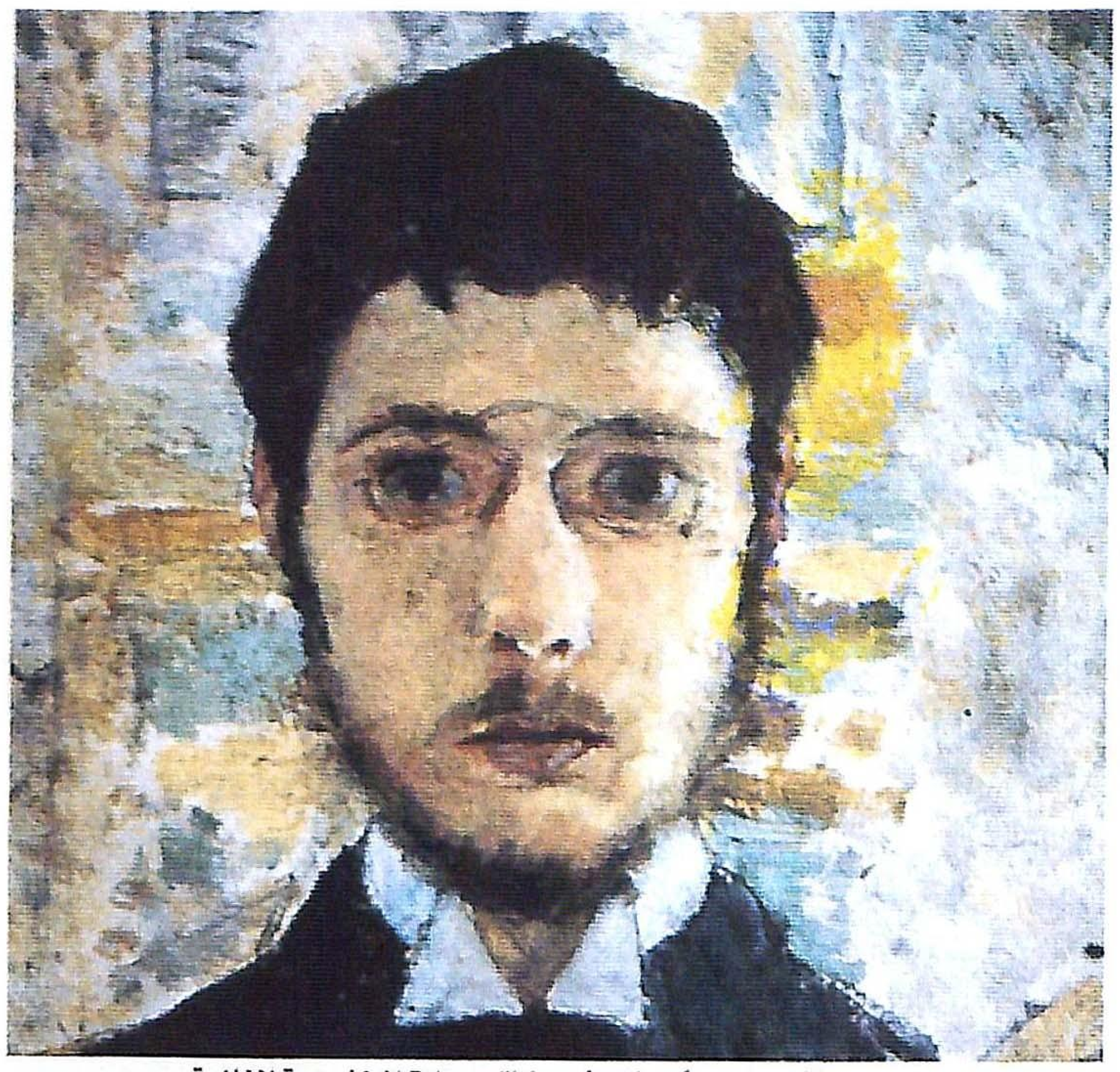
وجاء الجواب على هذا السؤال على شكل سؤال آخر: هل نحكم على هذه الحالة من وجهة نظر قانونية، أم من وجهة نظر أخلاقية؟!

في ليلة الثامن والعشرين من أكتوبر لعام ١٩٤٦ كانت الرياح العاصفة تئز في شوارع نورمبرغ ذات الأبراج المهدمة، فتبث رعشة من الخوف في قلوب سكان المدينة والمحتجزين فيها من قادة النازية، الذين أجريت لهم أكبر وأشهر محاكمة في التاريخ، تلك المحاكمة التي كان ينتظر نتائجها ملايين الناس في أوروبا والعالم من الضحايا وأقاربهم، ومن أقارب المتهمين.

في الساعة التاسعة صباحا كان مارشال الرايخ الثالث هيرمان غورنغ قد تجرع أنبوبة من سم سيانيد البوتاسيوم، وعندما دلف الحراس إلى زنزانته وجدوه ميتا، وبعد أربع ساعات واحدى عشرة دقيقة اقتيد وزير الخارجية النازية يواكيم فون ريبنتروب من زنزانته إلى الملعب الرياضي، وصعد ثلاث عشرة درجة إلى منصة الإعدام، فقام الجلاد بربط الأنشوطة في عنقه، بيما كان القس إلى جانبه يتلو الصلاة، وحينما أزاح مساعد الجلاد السقالة

لوحة لفان جوغ كانت في عداد المفقودات ثم ظهرت في روسيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


بيير بونار: علقت أعماله في مكاتب وزارة الخارجية النازية

الرافعة من تحت قدميه أطبقت الأنشوطة على عنقه، وراح الحبل المشدود يتأرجح بالجثة نحو الأمام والخلف ويصدر صريرا حادا على إيقاع حركته وهي تتباطأ قليلا قليلا(٦).

استعادت فرنسا بعد نهاية الحرب نحو ستين ألف قطعة فنية من الميراث النازي المسروق، وشكلت «لجنة إعادة الأعمال الفنية» التي تمكنت من إعادة نحو خمسة وأربعين ألف قطعة إلى مالكيها الأصليين، ومنحت ألفي قطعة إلى المتاحف، وطرحت ثلاثة عشر ألف قطعة في المزاد العلني.

وانحلت «لجنة إعادة الأعمال الفنية» في عام ١٩٤٩، ولكن الخلافات حول ملكية عدد كبير من الأعمال الفنية ما تزال قائمة في أوروبا، والولايات المتحدة الأمريكية التي تسربت إليها هذه الأعمال في فترة الحرب، أو قبلها، أو ما بعدها بقليل، أما قطار برلين - موسكو فقد شحن تراثا فنيا ضخما، في نهاية الحرب، وظلت الحلول الجزئية بعيدة عن تصفية الخلافات المعقدة.

على مدى أكثر من خمسين عاما كان الروس والألمان يخوضون معركة ثقافية باردة استمرت إلى ما بعد انهيار الاتحاد السوفييتي وسقوط جدار برلين وتوحيد ألمانيا، فقد كان ستالين يعتبر أن الغنائم التي حملها الجيش الأحمر بعد سيطرته على شرق ألمانيا تمثل تعويضا عما فقده السوفييت في الحرب، وبالتالي فإن قطار برلين - موسكو بعد احتلال شرق ألمانيا لا يشبه قطار باريس - برلين، بعد احتلال الألمان لفرنسا، من حيث الغنائم التي تحملها القطارات، وقد رفض السوفييت مطالب الحلفاء بعد الحرب بإعادة كل الغنائم والكنوز الفنية التي شحنها الجيش الأحمر.

كان الألمان يطالبون باستعادة كميات كبيرة من مواد ثقافية وفنية غير متجانسة، منها مجموعات من المخطوطات والكتب القديمة، ومجموعة الأرشيف الألماني ومجموعة من الآثار الإغريقية، بينها مصوغات وحلي ذهبية اكتشفها الألماني شليمان في موقع مدينة طروادة في القرن التاسع عشر، إلى جانب أعمال فنية كلاسيكية وحديثة، بينها لوحات لرامبرانت وفان جوخ(٧)، بينما طالبت دول أوروبية أخرى باستعادة أعمال صادرها النازيون منها، ثم صادرها السوفييت من ألمانيا، ونقلوها إلى متحف الأرميتاج في لينينغراد (بطرسبورغ حاليا)، ومتحف بوشكين في موسكو، وبقيت أعمال وتحف وأسرار أخرى في مستودعات سرية، منها ما يقال إنها جمجمة هتلر، التي لم يطالب الألمان باستعادتها، والتي لم يكشف الروس عنها إلا بعد الكشف عن الهياكل العظيمة للقيصر وأسرته، فقد كان السوفييت والروس حريصين على استراتيجية حفظ الأسرار التاريخية والثقافية، بشكل مواز للأسرار العسكرية.

وبعد انهيار جدار برلين وتوحيد ألمانيا تحسنت العلاقات التجارية بين ألمانيا وروسيا، وكانت هذه العلاقات مشروطة من الجانب الروسي بتقديم مساعدات ألمانية لدعم الاقتصاد الروسي، أما من الجانب الألماني فهي مشروطة بإعادة غنائم الحرب، وكان يلتسين بعد غورباتشوف حريصا على تقديم ما هو ممكن إلى ألمانيا، ووجه انتقادات إلى الموظفين البيروقراطيين في المتاحف الروسية الذين يحتفظون بالكنوز الفنية في الأقبية المغلقة، ولكن مجلس النواب (الدوما) الروسي صوّت أكثر من مرة ضد إعادة الأعمال الفنية إلى ألمانيا، لأنها تشكل جزءا من الذاكرة الروسية.

وكان في روسيا أعداد كبيرة من الوثائق الثقافية، مجموعها ستة آلاف مجلد قديم، تشكل الكتب المقدسة حوالى ربعها، إضافة إلى أرشيف جمهورية فايمار ومكتبة الأديب الألماني غوته.

وفي عام ١٩٩٥ أعلن الروس عن وجود أربع وسبعين لوحة من أعمال الفنانين الانطباعيين كانت محفوظة لديهم في مستودعات متحف الأرميتاج في سانت بطرسبورغ، وبعض هذه اللوحات كانت تعتبر في عداد المفقودين، وكلها كانت من المجموعة الخاصة لرجل الأعمال الألماني «اوتوكريبس».

وحينما التقى يلتسين بالمستشار الألماني السابق هيلموت كول في عام ١٩٩٧ في بادن - طالب بإعادة الأرشيف الألماني الذي يزن طنا، لأنه يشكل «طنا من ذاكرة الشعب الألماني» فكتب أحد النقاد الروس يقول: إذا كنت يا سيد كول تطالب بإعادة «المتحف المسروق» فأعد إليّ أقاربي الستة والثلاثين الذين قتلهم المحتلون الألمان»(٨).

> استعادت فرنسا بعد نهاية الحرب نحو ستين ألف قطعة فنية من الميراث النازي المسروق، وشكلت لجنة «إعادة الأعمال الفنية» التي تمكنت من إعادة نحو خمسة وأربعين ألف قطعة إلى مالكيها الأصليين، ومنحت ألفي قطعة إلى المتاحف وطرحت ثلاثة عشر ألف قطعة في المزاد العلني

وقبل ذلك، في عام ١٩٩٥ انعقدت ندوة في نيويورك في «مركز براد» لدراسات فن الديكور، حضرها أربعة وخمسون من المختصين بانعكاسات الحرب العالمية الثانية على الفنون، وطرحت في هذه الندوة أفكار جديدة وجريئة، ولكنها ظلت حبرا على الورق.

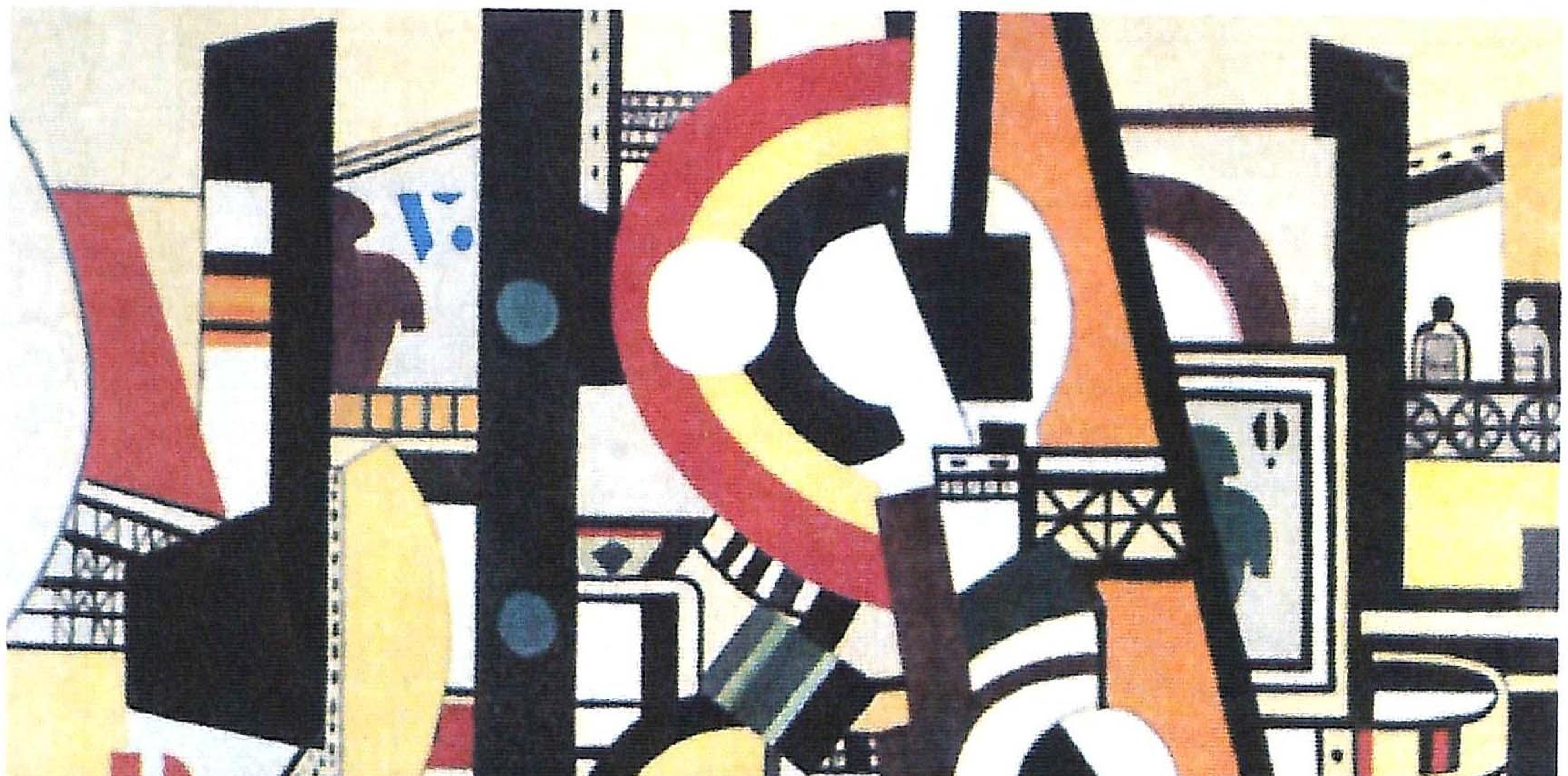
عندما كان الفنان الفرنسي هنري ماتيس مقيما في شواطئ الريفيرا الفرنسية في عامي ألف وتسعمئة وسبعة وعشرين وثمانية وعشرين، رسم لوحة استشراقية من وحي زيارته للمغرب بعنوان «امرأة شرقية تجلس على الأرض»، وامتلك هذه اللوحة تاجر يدعى جوزيه بيرنهايم جون، وقد باعها إلى تاجر باريسي في عام ١٩٢٩.

في منتصف الثلاثينيات اشترى هذه اللوحة تاجر اللوحات الشهير بول روزنبرغ، وعندما اضطر لمغادرة فرنسا على عجل في العام ١٩٤٠ أودع هذه اللوحة مع مائة وإحدى وستين لوحة أخرى في خزائن أحد البنوك في بوردو، وفي عام ١٩٤١ قام أتباع المارشال هيرمان غورينغ بالسطو على خزائن البنك في بوردو، وصادروا كل اللوحات، وبعد عام قاموا بمقايضة لوحتين لماتيس، إحداهما «امرأة شرقية تجلس على الأرض»، ولوحة لغوغان، بلوحة زخرفية لرسام مجهول، كانت من مقتنيات أحد تجار اللوحات.

في اثني عشر عاما بيعت لوحة ماتيس أربع مرات ووصلت إلى متحف سياتل في الولايات المتحدة الأمريكية كهدية من رجل الأعمال «برنتيس بلونديل»(٩).

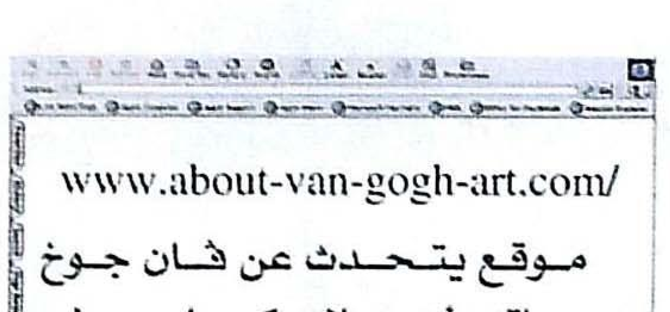
وفي نهاية الأربعينيات عاد تاجر اللوحات المهاجر بول روزنبرغ إلى أوروبا ليستعيد لوحاته من بين آلاف اللوحات التي عادت من الأسر، ولكنه لم يتذكر لوحة ماتيس «امرأة شرقية تجلس على الأرض».

وبعد أربعين عاما قرأت ابنة «برنتيس بلونديل» الذي أهدى اللوحة إلى متحف سياتل أن هذه اللوحة مفقودة من بين مقتنيات روزنبرغ، فأخبرت إدارة المتحف، ثم جرت مباحثات بين إدارة المتحف وورثة روزنبرغ لاستعادة اللوحة بعد رحلة طويلة دامت نحو ستين عاما ◆

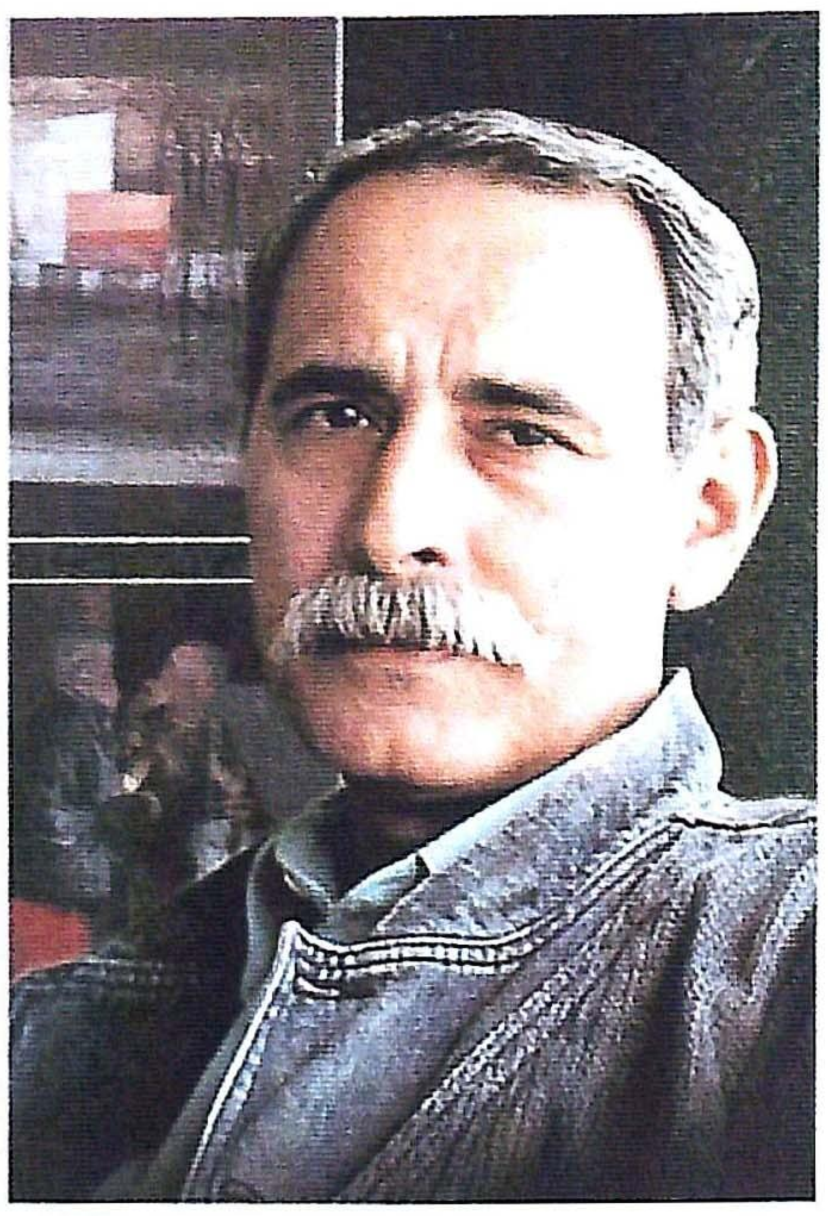

فرنان ليجيه: الاسطوانات في المدينة (١٩٢٠ - ١٩٢١)

المراجع الأساسية:

(١) Michael Fitzgrald: Nazi Esthetes. Art in Amrica, Feb. 1998, P 33.
(٢) المصدر السابق.
(٣) ياسمينة أمقران: «الفن المشوه»، مجلة فكر وفن - بون، العدد ٥٦ - ١٩٩٣، ص ٥٩، ٦٢.
(٤) Art in Amrica, Fab. 1998, P 33 - مصدر سابق.
(٥) Art in Amrica, Fab. 1998, P 35 - مصدر سابق.
(٦) Time (Golden Anniversary, Spicial Issue), Winter 1996, P 22.
(٧) News Week, March 13, 1998, P. 54, 55.
(٨) News Week, March 30, 1998, P. 46.
(٩) P. 44, 45 - المصدر السابق.


www.about-van-gogh-art.com/
موقع يتحدث عن فان جوخ وحياته وأعماله، كما يعرض مجموعة كبيرة من تحفه الفنية.

غيب الموت في أوائل شهر أغسطس الماضي الفنان السوري محمود جليلاتي، الأستاذ في كلية الفنون الجميلة ورئيس قسم الإعلان فيها، وهو في عامه الواحد والخمسين. وقد جاء هذا الموت المفاجئ، إثر نوبة قلبية، صدمة لكل من عرف الفنان عن قرب، ليس لما تميز به من مسلكية أخلاقية وتربوية خلال ممارسته الأكاديمية فقط وإنما أيضا، وقبل كل شيء، لجديته في العمل ولبحثه الدؤوب عن أسلوبية فنية متميزة تطورت ملامحها عبر معارضه الخاصة التي أقامها في دمشق بين عامي ١٩٨١ و٢٠٠٠. واتضحت هذه الأسلوبية في معرضه الأخير في صالة الأتاسي في دمشق، والذي أغلق أبوابه قبل أسابيع قليلة من وفاته.



د. حسن عباس - سورية

قراءة في معرض ما قبل الرحيل

محمود جليلاتي.. والبحث عن رومانسية الأشياء

المسافة بين الطفولة والإبداع قصيرة. فكلا النشاطين يتأسس على حضور واسع للحرية، ويتحقق بممارستها. والمبدع، كما الطفل، يلعب بالعالم المعطى من حوله، فيغير معطياته ويعيد ترتيبها كما يحلو له. غير أن ما يميز نشاطه هذا هو أنه في الحقيقة لا يلعب لأن غاية فعله ماثلة في كل مراحل هذا الفعل، على عكس الطفل الذي غالبا ما لا يقدر نتائج تصرفاته.

هذه المقارنة بين اللعب والإبداع تفرض نفسها علينا لدى محاولة قراءة لوحات الفنان السوري محمود جليلاتي، في معرضه الأخير في صالة الأتاسي في دمشق، وذلك لأننا نجد في أساس البناء الفني لهذه اللوحات تقنية تقوم على اللعب في الصورة الواقعية التي يختارها الفنان ليثبتها على اللوحة.

يمكننا أن نقول إن تزييغ البصر هو أساس لعبة جليلاتي الفنية. هذا التزييغ لا يأتي من خلل في إبصار الواقع، وإنما من إرادة في إمعان النظر في هذا الواقع، تماما كما يفعل الطفل عندما يطيل تثبيت بصره على موضوع ما إلى أن يزول التطابق وتتداخل العناصر المكونة للموضوع مع العناصر المحيطة له. ولا يهدف إمعان النظر هذا إلى استقصاء المعنى وإنما يحاول التقاط المثير واللافت في مظهر الموضوع المراقب. إنه تأمل خارجي، باحث عن الجمال الظاهر وليس عن الجوهر الخفي، لذلك تغيب عن أعمال الفنان الرؤية الفلسفية تاركة كل المجال لهيمنة الرومانسية.

ومن الممكن قراءة تقنية التزييغ هذه في معمار اللوحة، القائم على وجود ثلاثة مستويات أولا، وفي آليات التعامل مع كل مستوى على حدة، ومع المستويات مجتمعة ثانيا.

المستويات الثلاثة المؤسسة للوحة والمتراتبة هي: ١- خلفية تتكون دائما من مساحات هندسية مربعة أو مستطيلة، متلاصقة ومتراصة في بنية فسيفسائية محكمة. الزوايا القائمة الناظمة لمقاطع هذا المستوى تشي بصرامة الفنان في مقاربته للواقع وتكشف عن مقدار العنف الذي يمارسه في تعامله معه، وكأنه يلجأ إلى هذا العنف عند تأسيس اللوحة ليجبر المتلقي على تعطيل أي ذاكرة بصرية تعيده إلى واقع ما غير واقع اللوحة حاملة المشهد.

٢- مستوى المشهد، وهو المستوى الحامل للموضوع وبؤرة العمل. والموضوع مشهدي دائما، يتمركز حول الإنسان (لوحة وحيدة يحتل مركزها عنصر جماد، كرسي) ويعرض حركة تجمع غالبا بين كائنين (طفل يداعب كلبا، عاشقين في وضعيات مختلفة، شجار أطفال، مشهد عائلي...)، أو يقوم بها كائن واحد (امرأة تحيك الصوف، امرأة تداعب تفاحة...). ٣- المستوى الأول: لا يجد هذا المستوى ما يبرره في المشهد المرصود، وهو ميدان لحركة فرشاة عريضة بلون أبيض مكسور أو بلون رمادي يضيفها الفنان على المشهد، كعنصر زخرفي حينا، أو كعنصر تحريك حينا آخر.

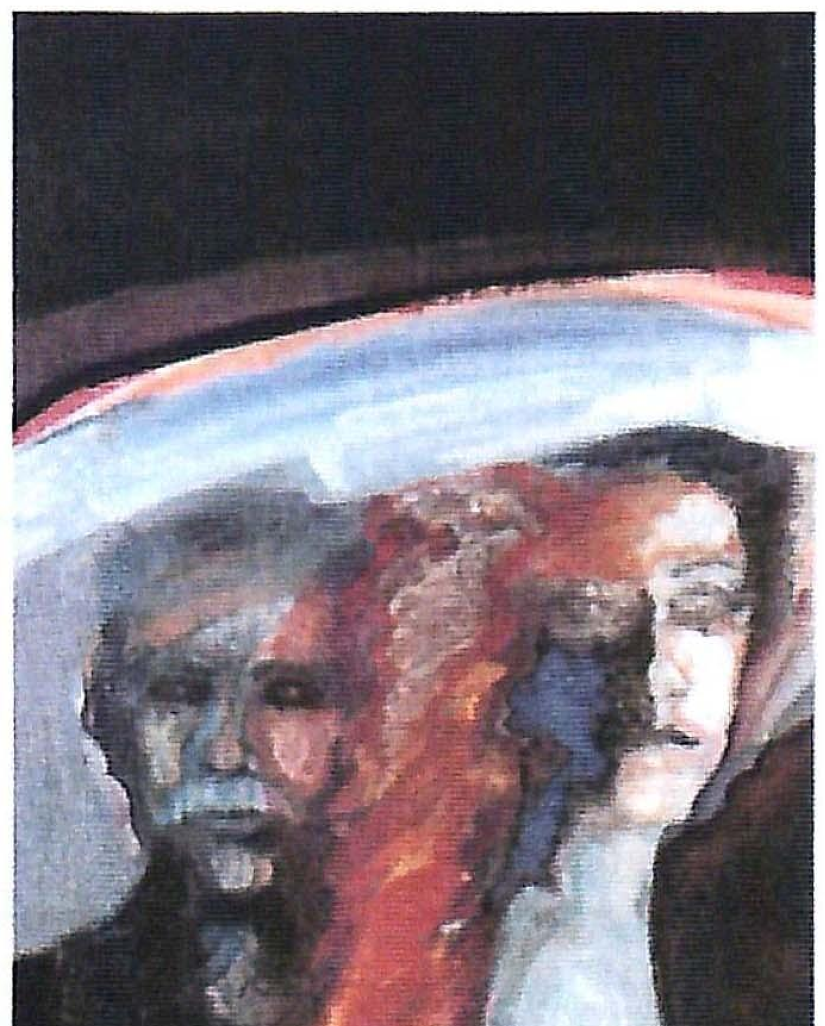
أما آليات تحقيق تقنية التزييغ فإنها تختلف من مستوى لآخر فهي تكاد تكون معدومة في خلفية اللوحة حيث إن التنظيم محكم كما في معادلة رياضية، لكنها غالبة في المستوى المشهدي حيث يكتنف الموضوع شيء من الغموض المقصود، ففي الثلاثية التي تأخذ من صبي وكلب موضوعا لها تغيب التفاصيل المميزة لعنصري العمل الرئيسين دون أن يلتبس علينا وجودهما بسبب الحضور الطاغي لبعض التفاصيل الخاصة المرجحة. مثلا: وجه الكلب القاسي ونظرته المتوحشة ولسانه المتدلي، في لوحة أولى، أو الوضعية المسترخية للولد والكلب في حضنه في لوحة ثانية أو أصابع الولد مداعبة رقبة الكلب في لوحة ثالثة. وفي اللوحات التي تشي بلحظات عشق نتبين حدود الكتلة التي تؤلفها الأجساد المتعانقة لكننا نعجز عن التقاط التفاصيل أيضا. فالمشهد هنا كما في اللوحات كافة، يُظهر ويُخفي في الوقت نفسه: يظهر ما يكفي لاكتشاف الموضوع ويخفي ما يسمح بمعرفته معرفة يقينية. إنه مشهد يغيم بين التعيين واللاتعيين، بين الوضوح والالتباس، وبين العادي وغير المألوف.

أما في المستوى الأول، فتزييغ البصر تحققه حركة الفرشاة وهي حركة نزقة تعكس عصبية الفنان أو احتفاليته بالعمل المنجز، وتقدم فعلين مؤثرين على مجمل المستوى البنائي للوحة. فهي، بتراقصها وديناميتها وسرعتها، تعارض جمود وصرامة الخلفية الهندسية، وهي، ببساطتها ووضوحها، تستخلص جوهر المشاعر التي يبحث عنها الفنان في تناوله للموضوع. فعندما نكون أمام وضعية تآلف بين الولد والكلب في لوحتين من الثلاثية، ترسم الريشة حركة دائرية توحي بالطمأنينة والسكون. أما عندما تلتقط اللوحة لحظة نزقة أو صراعية بين العنصرين فإنها تموج في حركة مضطربة تلحق بهيجان الكلب. ويصل اضطراب الريشة إلى ذروة الانفعال في لوحة تجعل موضوعها الرئيس امرأة تقوم بحركة انفلات وانعتاق من قوة قاهرة غير مرئية. فتتابع الريشة حركة المقاومة والانعتاق لترسم منظورا حلزونيا يبدو معه كأن المرأة تصارع كفناً كان يلفها، وكأن الريشة تسجل لحظة تمزيقها له وبداية انفلاتها منه.

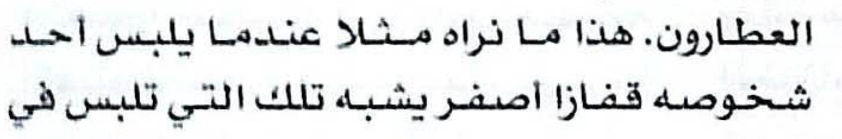
وتتجلى تقنية تزييغ البصر أيضا في التداخل المفتعل بين مستويات المعمار الثلاثة. فالخلفية التي تبدو مسطحة للناظر تظهر في الواقع بعض النتوءات والبروزات. فيتقدم مقطع من مقاطعها من مكانه الأصلي في العمق إلى المستوى الثاني ليتحول المربع مثلا إلى كرسي تجلس عليه شخوص المشهد، أو يتحول المستطيل إلى حامل يشبه المقعد الطويل الذي تتكئ عليه بمرافقها، أو إلى سرير يؤطر لمشهد حب بين عاشقين. أما مستوى الفرشاة فإنه هو الآخر يتراجع بعض الأحيان ليتداخل في المستوى الأعمق، فنرى خط الفرشاة ينقطع ليترك عنصرا من هذا المستوى، أو من المشهد، يعبر أمامه مبالغا في تداخل المستويات.

لكن كما أشرنا سابقا، لا يمارس الفنان تقنية التزييغ إلا لدرجة مدروسة ومحددة سلفا، درجة تبقى معها الأشياء محافظة على كينونتها ووجودها. الفنان يعشق الأشياء التي يراها ويعشق تحريكها كما يفعل الطفل عندما يضغط بإصبعه فوق طرف عينه أو عندما يشدها إلى الجهة الوحشية. لكنه يخاف أن يبالغ في عملية التحريك أو أن يسبب خراب الأشياء فيعود ليؤكد واقعيتها في عملية موازنة دقيقة لا يتقنها إلا العطارون. هذا ما نراه مثلا عندما يلبس أحد شخوصه قفازا أصفر يشبه تلك التي تلبس في المطبخ، وهذا ما يفعله أيضا عندما يقحم في إحدى اللوحات طبقا من الفواكه بين جسد امرأة ورأس طفلها اللاهي، لكنه يوقف التزييغ عبر رسم ظهر كرسي بلون أزرق يمنع التداخل من بلوغ حدّه الأقصى.

تظهر أعمال المعرض الأخير محمود جليلاتي كفنان ينظر إلى مكانه وأشياء مكانه بكثير من الرومانسية فيداعبها بريشته وبوسائله بطريقته الخاصة، لكنه يرفض أن تصل هذه المسألة إلى حد تقويلها ما لا يريد أن يسمعه، إنه لا يتردد في المبادرة إلى تغيير العالم المحيط به، لكنه يمنع مشروع التغيير هذا من تجاوز حدود المبادرة ◆



تزييغ البصر تقنية جليلاتي الفنية



www.visualize.com

الفن لكل يوم، بهذا الشعار يبدأ عرض هذا الموقع الذي يتخصص في عرض اللوحات للبيع لمن يرغبون للشراء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

برز الخط العربي كظاهرة فنية وإبداعية في مرحلة النهوض الحضاري الذي عم الأقطار الإسلامية جميعها، حيث خرج من إطار الكتابة التقليدية التي كانت تؤدي الغرض المطلوب، إلى أنماط جمالية وترفيهية، حاله حال القطعة الموسيقية أو اللوحة الفنية في الرسم والتصوير أو القصيدة الشعرية، وباقي النتاجات الفنية الأخرى، التي أبدع فيها الفنان المسلم بوحي من عبقريته الفذة وملكته النادرة مستوحيا ذلك من القدسية والمكانة التي تمتع بها الخط العربي.

لندن - د. زكية علي

تشكيل للفنان القطري أحمد الأسدي

يعيد تركيب الحروف بطريقة جمالية راقية

الخط العربي بين الإبداع والتعبير

أول كلمة نزلت على النبي محمد «صلى الله عليه وسلم» كانت: (اقرأ باسم ربك الذي خلق...) وبه أقسم الله تعالى حين قال: (ن والقلم وما يسطرون). وإليه ينسب تعليمه إذ يقول: (اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم). من هنا تمتع الخط العربي بقدسية وهالة كبيرتين جعلت بعض الفرق الدينية تنسج حوله قصصا عبر عنها ابن خلدون في مقدمته عندما ذكر أن علماء التصوف الإسلامي كانوا ينسبون إلى الحروف العربية أسرارا خفية، فهي كما يدعون تجلب الخير والبركة. وقد انعكس هذا كله على مكانة الخط العربي إذ أصبح عنصرا مهما في تزيين جميع المصنوعات من خزف ومعادن وزجاج وخشب وكذلك ما كتب على الأقمشة والطنافس «السجاد» إضافة إلى ما ظهر على المساجد والأقبية والقصور من كتابات تميزت بالخطوط الزخرفية الرائعة. ومما ساعد الفنان المسلم باستعمالاته المبتكرة لأنواع الخط بشكل واسع، كونه قد امتاز - أي الخط - بمميزات عديدة، جعلت منه عنصرا سهلا في الزخرفة لما يتمتع به من ليونة في الحروف ورؤوسها وسيقانها ومدّاتها وأقواسها، وخطوطها الرأسية والأفقية، كل ذلك جعل الخطاط المسلم يتلاعب بقصبته (بقلمه) كما يتلاعب الموسيقي بريشته، فتارة يجعل الحروف متجمعة متعانقة وأخرى يرسمها متباعدة متناسقة، وفي مرات أخرى يلجأ إلى التنويع بين الحروف القائمة والحروف المستديرة، ليجعل منها لوحة تنتزع الإعجاب. لقد أصبح للخطاط مكانة وكرامة في العالم الإسلامي لم يضاهيه بهما أي فنان آخر، فمنهم من أصبح موضع تقدير الخلفاء والحكام الذين كانوا يتنافسون في استضافة الموهوبين منهم وتكليفهم بكتابة المصاحف والآيات القرآنية على العمائر التي يشيدونها، وكذلك كتابة المخطوطات والكتب التاريخية فضلا عن نسخ كتب الأدب والشعر. وليس هناك من شك في أن هذا الإقبال المنقطع النظير لأعمال الخطاطين ورواج فنهم رواجا كبيرا، وتقدير الناس لهم حتى نال الخطاطون من وراء ذلك تشجيعا لم يحظ به غيرهم من الفنانين، يأتي من قدسية وجمال الخط العربي. لقد سجلت لنا كتب التاريخ والأدب أسماء عدد من الخطاطين الذين أسهموا بنجاح في زخرفة خطوطهم وتطويرها، وخصصت لهم فصول عديدة في مؤلفاتهم حيث تحدثوا بإسهاب عن حياتهم وأخبارهم ونشاطاتهم الفنية بخلاف سائر الفنانين الآخرين، حيث لم يصل إلينا من أخبارهم إلا ما ندر. لقد أسهم كثير من الخطاطين في تطوير هذا الفن طيلة العصر الإسلامي الوسيط، نشير إلى ثلاثة من أشهرهم كان لهم فضل عظيم في تطوير الخط العربي:

ابن مقلة: أحد أشهر وأهم الخطاطين وهو الوزير العباسي الذي عاش في القرن الثالث الهجري «التاسع الميلادي»، ومن أهم إنجازاته، صنعه مقاييس تضبط بها الحروف والأشكال من مدّات وقوائم.

«ابن البواب»: الذي جاء بعد «ابن مقلة»، ولمع اسمه في القرن الخامس الهجري «القرن الحادي عشر الميلادي»، واستطاع بمهاراته أن يخطو بفن الخط نحو الإبداع والجمال الفني، خطوات واسعة، فلم يعد اهتمام الخطاطين في عصره قاصرا على مراعاة نسب الحروف بعضها إلى بعض كما كان الأمر في عهد ابن مقلة، بل أصبح الجمال الفني هو الهدف الذي يصبو إليه كل خطاط. وقد ابتدع ابن البواب نوعا جديدا من الخط يعرف باسم الخط الريحاني الذي امتاز بتداخل بعض حروفه بأوضاع متناسبة ومتناسقة لاسيما حرف الألف واللام، حيث كانا أشبه بعيدان الريحان، ومن هنا جاءت تسمية هذا الخط بالريحاني. ووصل إلينا مصحف بخط يد هذا الفنان وهو الآن محفوظ في إحدى المكتبات الخاصة.

«ياقوت الرومي»: اشتهر باسم - ياقوت المستعصمي - نسبة إلى الخليفة «المستعصم بالله»، وذلك في القرن السابع الهجري - القرن الثالث عشر الميلادي - حيث قربه إليه وشمله برعاية خاصة. وقد برع هذا الخطاط في فن الخط وأتقنه وأضاف إليه العديد من المحاسن حتى استحق عن جدارة لقب «قبلة الكتّاب». وفي متحف دار الكتب المصرية أمثلة متعددة من خطه ونماذج كثيرة من كتاباته.

> يتلاعب الخطاط العربي بقلمه كما يتلاعب الموسيقي بريشته، فتارة يجعل الحروف متجمعة متعانقة، وفي مرات أخرى يرسمها متباعدة، أو ينوعها ليجعل منها لوحة تنتزع الإعجاب

كان لانتشار الحضارة العربية الإسلامية في بقاع متعددة من العالم، الأثر الكبير في الاهتمام بمستلزمات هذه الحضارة وأولها الكتابة التي اعتمدت اللغة العربية - لغة القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وكتب الفقه والشريعة الإسلامية - مما دفع الخطاطين للاشتغال في كتابة المصاحف الشريفة والكتب الدينية ونسخ كتب الأدب والشعر.. ومن هذا المنطلق نفهم سبب اهتمام الخطاطين بالكتابة والعناية بالخط، لأن دافعهم قبل كل شيء، دافع ديني لما تحتفظ به اللغة العربية لنفسها من مكانة مؤثرة في نفوس المسلمين، ومن هنا وضعوا هذا الفن - الخط - في أسمى المراتب بين الفنون جميعا، وقد قادهم ذلك إلى أن ينشطوا في إبداع مختلف الرسوم الخطية ويتفننوا في تصويرها على مختلف الآثار، وهكذا بدأت تظهر بين آونة وأخرى نماذج متعددة وجديدة من الخطوط التي برع صانعوها في رسمها وزخرفتها، فظهر العديد من الخطوط العربية ومن بينها الخط الكوفي والخط النسخي والديواني والمغربي، كما أبدع الإيرانيون في خطي «التعليق والنستعليق»، ونظرا لكثرة أنواع الخطوط العربية في العصر الإسلامي لا يسعنا إلا الحديث عن أجملها وهما:

الخط الكوفي: سمي هذا الخط بالخط الكوفي نسبة إلى مدينة الكوفة التاريخية التي أسسها الخليفة الراشدي الثاني عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) عام ١٧ هجرية وأصبحت في خلافة الإمام علي بن أبي طالب «كرم الله وجهه» عاصمة للعالم الإسلامي، فأخذت موقعها الحضاري والتاريخي. ومن بين ما اهتمت به من شؤون الثقافة، الخط العربي، الذي نال قسطا كبيرا من الإبداع والتنوع في أشكاله وتعددت في تلك الفترة صوره وغدت له مسحة زخرفية خاصة، استأثرت باسم المدينة لأنه ابتكر فيها ولم يكن له وجود من قبل، وبذلك يمكن القول إن مدينة الكوفة قد أسهمت إسهاما كبيرا إيجابيا وفاعلا في إجادة الخط العربي وأنها وضعت الأسس الثابتة للحروف العربية الكوفية بحيث تمكن العالم الإسلامي في المغرب والمشرق والاستفادة منها وتطويرها بشكل وضع الخط العربي في مكانة مرموقة بين الفنون العربية الإسلامية وأصبحت أساليب ومدارس الخط تشكل ركنا مهما من أركان الفن العربي الإسلامي.

لقد تطور الخط الكوفي تطورا كبيرا في العصر العباسي حيث عرف الخطاطون والمزخرفون كيفية الانتفاع من الخصائص الزخرفية لهذا النوع من الخط أحسن انتفاع، فظهرت أنواع جديدة من الخطوط الكوفية كان منها الخط الكوفي العادي وهو أقدم الخطوط الكوفية حيث عرف في القرن الأول الهجري وأن هذا الخط لا يلحقه توريق أو تزهير أو تعقيد ولن تلحق حروفه أي نوع من أنواع الزخرفة، وقد ظل الأسلوب المفضل في الكتابات التاريخية، ومع ذلك فإن المتقن منه لا يخلو من طابع زخرفي رصين وهادئ، يستمد جماله الزخرفي من تناسب حروفه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سبحان ربي العظيم - بريشة الفنان الكويتي فاضل عباس

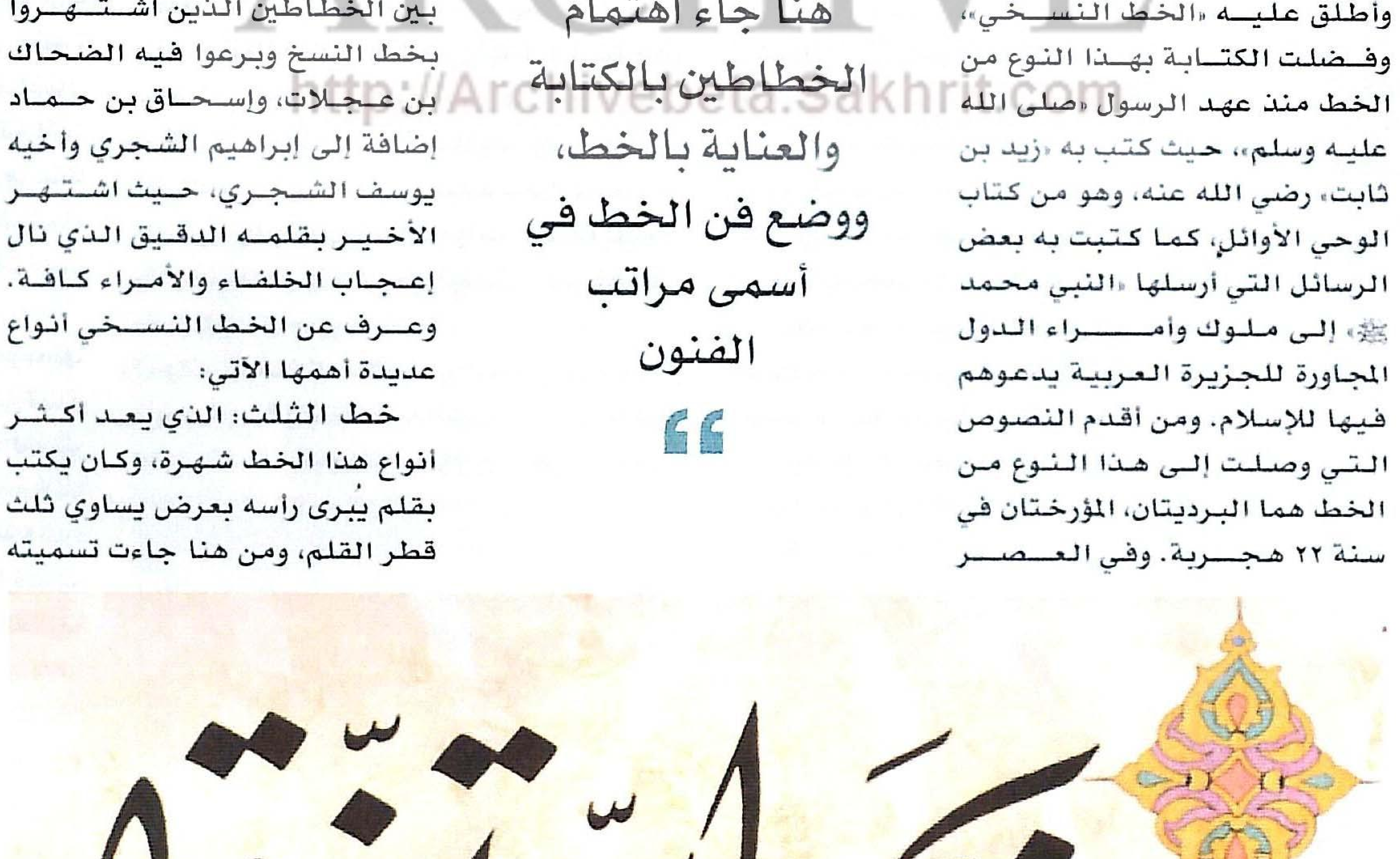
واتزانها وتناسقها ويغلب على حروف هذا النوع من الخط اليبوس والصلابة والجفاف ويميل إلى التضليع والتربيع وقد شاع استخدامه في العالمين العربي والإسلامي. واستمرت الكتابة بهذا النوع من الخط إلى نهاية القرن الثالث الهجري - التاسع الميلادي - وظهر نوع آخر من الخط الكوفي وهو الخط الكوفي المورق. ويعرف عن هذا النوع من الخط بأن الكتابة فيه تخرج من أطراف حروفها سيقان نباتية دقيقة وتزخرف نهاياتها ورقة نباتية تمتد إلى أبدان الحروف نفسها مما يعطيها صفة جمالية مضافة، وقد انتشر هذا النوع من الخط في شتى أنحاء العالم الإسلامي. وتطور من الخط الكوفي أيضا نوع آخر من الخط سمي بالخط الكوفي المزهر، ويقوم هذا الخط على تحوير الورقة النباتية التي عرفت في الخط الكوفي المورّق إلى ورقتين بهما فصوص ثلاثية يحتضنها الغصن النباتي الذي يخرج من رؤوس ونهايات الحروف ثم يمتد بعيدا عن مكان اتصاله بالحرف وينثني قليلا بعدها تنشق أوراقه لتزين بالأزهار. ويعتبر هذا النوع من الخط الكوفي في نظر المختصين وعلماء الآثار العربية والإسلامية، ابتكارا من ابتكارات العرب، وإضافة جديدة للفنون المزدهرة في الحضارة العربية الإسلامية. أما النوع التالي من الخطوط فهو الخط الكوفي المضفور الذي يتميز عن غيره من الخطوط الأخرى، بتكون زخرفته من ترابط حروفه إلى بعضها البعض في تداخل وتشابك، كما يميل إلى التعقيد إلى حد يكاد يذهب بمعالم الكتابة بحيث يصعب قراءتها في بعض الأحيان، ولا يمكن للقارئ أن يعرف أين تبدأ الكلمة وأين تنتهي. والنوع الأخير من أنواع الخط الكوفي هو الخط الصوري الذي ينحو فيه الخطاط منحى جديدا وذلك من خلال الاستعانة بصور الإنسان والحيوان والنبات ويتخذ منها أشكالا كتابية ويعتمد أحيانا في رسمه للحروف، أجزاء من جسم الإنسان كاليد أو الساق أو الكف أو العين أو غيرها، ويتخذ في مرات أخرى رسوم بعض الحيوانات للدلالة على حروف معينة. ويعد هذا النوع من الخط أهم مراحل تطور الخط العربي.

لم يقف الفنان المسلم عند هذا الحد من وسائل التعبير الصوري في فن الكتابة بل حاول أن يبتكر صورا أخرى ويؤكد ذلك وجود نموذج منها في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة يمثل طيرا في حركة تدل على أن هذا الطائر يلتفت إلى الخلف لتتناسب هذه الالتفاتة مع الكتابة التي يريد الفنان التعبير عنها، ونص الكتابة هو: «بسم الله الرحمن الرحيم» وقد ظهرت فيها الساقان بطريقة تعبر عن حرفين آخرين يناسبان اللوحة الكتابية المطلوبة، وهما «حرف الراء» في كلمتي الرحمن والرحيم.

الخط النسخي: وهو الخط اللين المدور، الذي استخدم في استنساخ الكتب العلمية المختلفة، ومن هنا جاءت هذه التسمية وأطلق عليه «الخط النسخي»، وفضلت الكتابة بهذا النوع من الخط منذ عهد الرسول «صلى الله عليه وسلم»، حيث كتب به «زيد بن ثابت» رضي الله عنه، وهو من كتاب الوحي الأوائل، كما كتبت به بعض الرسائل التي أرسلها «النبي محمد ﷺ» إلى ملوك وأمراء الدول المجاورة للجزيرة العربية يدعوهم فيها للإسلام. ومن أقدم النصوص التي وصلت إلى هذا النوع من الخط هما البرديتان، المؤرختان في سنة ٢٢ هجرية. وفي العصر الأموي، فضل خلفاء بني أمية الكتابة بهذا النوع من الخط العربي، وسمي الخط النسخي بأسماء عديدة منها الخط المحقق، المدور، البديع، المقوّر، ووصل إلى أرقى درجات التقدم في القرنين الثالث والرابع الهجريين، - التاسع والعاشر الميلاديين -، ويعود الفضل الحقيقي لازدهار هذا الخط للفنان الخطاط «ابن مقلة» وكذلك لابن البواب وياقوت المستعصمي. ومن بين الخطاطين الذين اشتهروا بخط النسخ وبرعوا فيه الضحاك بن عجلات، وإسحاق بن حماد إضافة إلى إبراهيم الشجري وأخيه يوسف الشجري، حيث اشتهر الأخير بقلمه الدقيق الذي نال إعجاب الخلفاء والأمراء كافة. وعرف عن الخط النسخي أنواع عديدة أهمها الآتي:

> ”
> **تحتفظ اللغة العربية لنفسها بمكان مؤثر في نفوس المسلمين، لأنها لغة القرآن، ومن هنا جاء اهتمام الخطاطين بالكتابة والعناية بالخط، ووضع فن الخط في أسمى مراتب الفنون**
> “

خط الثلث: الذي يعد أكثر أنواع هذا الخط شهرة، وكان يكتب بقلم يُبرى رأسه بعرض يساوي ثلث قطر القلم، ومن هنا جاءت تسميته بـ «خط الثلث» ويعتبر هذا الخط الأكثر صعوبة بين الخطوط العربية الأخرى من حيث القواعد والموازين والقدرة على الإنجاز، ومن يتمكن من خط الثلث يتمكن من الخطوط الأخرى بسهولة. وبدأ هذا النوع من الخط على يد «قطبة المحرر» في أواخر العصر الأموي وطوره من بعده الخطاط إبراهيم الشجري. وانقسم خط الثلث إلى نوعين هما الثقيل والخفيف واستخدم هذا النوع بكثرة لافتة في أوائل السور من القرآن الكريم وواجهات المساجد والقباب والمحاريب وعناوين الكتب والصحائف. والنوع الآخر من الخط العربي الذي ذاع صيته في النوع النسخي «خط الطومار» الذي يعني الصحيفة، ومعنى ذلك أن هذا الخط تكتب به الصحيفة حيث يتميز بضخامة حجمه ووضوح معالم حروفه ودقة نهاياته، ويصلح للوحات الكبيرة ،والكتابة على الجدران، ومن أشهر من كتب به «ابن مقلة، وابن البواب». أما خط التعليق فيتميز بجماله ووضوحه وعدم التعقيد، وكتبت به الصحف وشاع استعماله لاحقا في كتابة الإعلانات التجارية والبطاقات الشخصية وتطور إلى نوع آخر من الخط سمي «النستعليق» ويعني الجمع بين النسخ والتعليق، وكذلك طواعيته في يد الكاتب. وانتشر هذا النوع من الخط في شرق العالم الإسلامي. أما خط الرقعة فمزاياه تتحدد بالوضوح والبساطة والسهولة في القراءة والكتابة وازدهر خلال فترة حكم الدولة العثمانية حيث استعمل على وجه الخصوص أيام السلطانين، سليمان القانوني وعبدالحميد الأول. والنوع الآخر من الخط النسخي هو الخط الديواني، نسبة إلى دواوين الحكومات العثمانية، وقد شاع استخدامه بعد فتح السلطان العثماني محمد الفاتح للقسطنطينية عامة ٨٥٧ هجرية. وتتميز حروف الخط الديواني بكونها ملتوية أكثر من غيرها ومنسقة. كذلك عرفت فروع أخرى للخط النسخي مثل خط «الطغراء» الذي كان يكتب بأشكال الطيور وبعض الحيوانات أو بأشكال الأباريق والمسارج وقناديل الإنارة، إضافة إلى خط الأجازة المستعمل في الشهادة التي يحصل عليها المتفوق في الخط وهو من الخطوط العربية الأولى ◆



واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا - بريشة الفنان السعودي ناصر الميمون

www. abuashour. 8m. com

موقع يتحدث عن جمالية الخط العربي يقدم نبذة عن أنواع الخط العربي وأدواته وأعلام هذا الفن الراقي.

صندوق خشبي مُحلى بالجلد

الحديث عن المصنوعات اليدوية الصحراوية مهما وأساسيا خصوصا لدى الحسانيين (بالجنوب المغربي كما بموريتانيا التي تعتبر رائدة في هذا المجال) الذين أثبتوا جدارتهم وقدراتهم الإبداعية العالية في مجال الحرف التقليدية وبخاصة المصنوعات الجلدية التي منحوها ليونة وطواعية بفعل المهارة الفنية والجمالية التي يتميز بها الصناع التقليديون الصحراويون، أو «المعلمين» كما هو متداول عند الحسانيين.

د. إبراهيم الحَيْسن - المغرب

أكثر الفنون الشعبية البدوية تداولا

المصنوعات الجلدية وسلطة الرمز التشكيلي

نحاول في هذا الموضوع الاقتراب أكثر من خصائص الإبداع الفني الشعبي الصحراوي، والكشف عن كوامنه التعبيرية عند الحسانيين خصوصا في مجال الإنتاج اليدوي، ولا سيما المصنوعات الجلدية بوصفها أبرز أجناس الفنون التقليدية التي تجمع بين الوظيفة النفعية والوظيفة الجمالية.

فالإنسان الحساني الصحراوي حافظ دوما على علاقته الحرفية مع ما كان يصنعه من لوازم وأدوات جلدية (أو غيرها من المواد الأخرى) سواء تحت ضغط الحاجة، أو لغايات تكميلية بحتة كفنون التزيين مثلا، ولم يتأثر (سلبيا) بالزحمة التي باتت تفرضه الآلة والمكننة العصرية بقدر ما ظل مرتبطا بثقافة التحول والتحديث بكثير من الحيطة والحذر، وهذا أمر إيجابي نعتبره عاملا أساسيا للحفاظ على الهوية الإبداعية المحلية.

والحديث عن الفنون الشعبية اليدوية- بوصفها تندرج ضمن دائرة الدراسات الإنسانية التي تهتم بالإنسان وتبحث في قدراته الإبداعية على التعبير عن كل ما يحوطه في بيئته - يأتي مهما وأساسيا بالصحراء حيث تزخر بأياد مبدعة وخلاقة كثيرة (نسائية ورجالية) تكشف كثيرا عن مهارة فنية عالية ومتطورة، وتبرز بصدق الخبرة الفكرية والوجدانية والقدرة الابتكارية للفرد كما للجماعة.

وتعد المصنوعات الجلدية من أكثر الفنون الشعبية اليدوية استعمالا وتداولا في الصحراء ومنها الجلود المدبوغة التي تحول فيما بعد إلى وسائد منمقة بالكثير من الصبغات والزخارف الجميلة تسمى أصرامى، ومنها أيضا المرفك (وسادة ذات شكل دائري)، إضافة إلى صناعة وخياطة بعض أدوات الحفظ والتخزين كالتاسوفرا، وهي حقيبة جلدية كبيرة يخرن بداخلها رب الأسرة الكثير من حاجياته وأغراضه. تستعمل التاسوفرا غالبا في أثناء الرحلات والسفر.

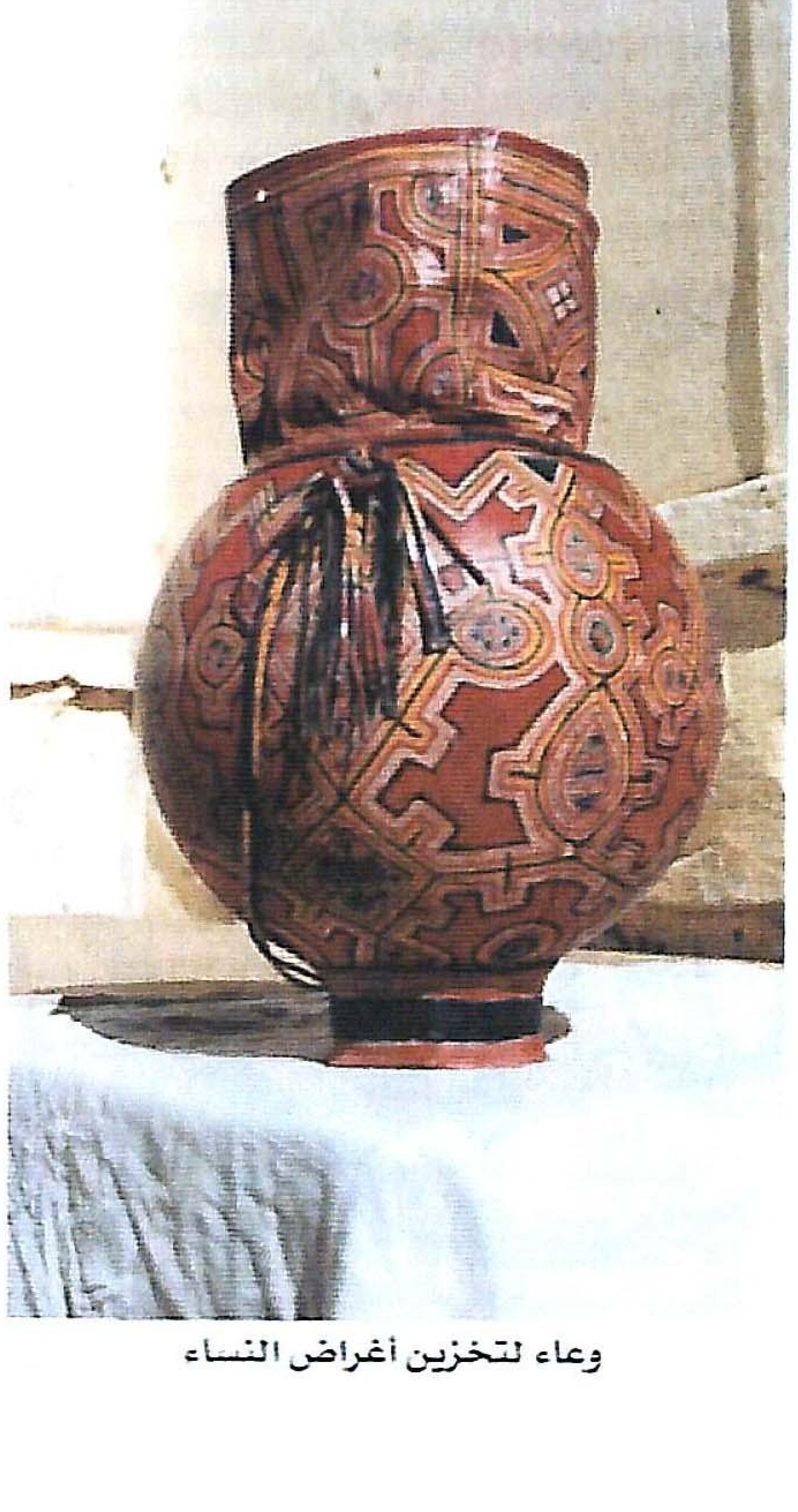
ثم هناك أغلفة السكاكين والصناديق الصغيرة والقارورات الزجاجية وأقلام وحوامل المفاتيح والشكاوي، وأدوات التدخين (أشهرها معدات ولوازم «مانيجا» / مادة للتدخين، وهي البيت والطوبة)، فضلا عن تجليد الرواحل، ولكتوب (التمائم) وصناعة القرب والخوازم، وهي مقود الجمل)، وخياطة الأفراء وهي أغطية جلدية طويلة تصنع من جلد الماعز أو الخرفان طبيعتها لينة ومزركشة بصبغات كثيرة لا تخلو من عناصر الجمال، ويكسوها الشعر في إحدى جهتيها.

هذه الفنون اليدوية الجلدية - على تباين أحجامها وأنواعها - تتضمن الكثير من التشكيلات والتكاوين الزخرفية Compositions decoratives التي يلعب فيها الرمز سلطته التشكيلية حيث المربعات والدوائر والمثلثات والخطوط والألوان والكتل (المسطحة) تتجانس داخل أنساق وقوالب زخرفية متآلفة تتوازن فيها الفراغات والامتلاءات، وتتناغم فيها الإيقاعات والريتمات التزيينية كالتكرار والتعاكس والتناوب والتقابل والتناظر، وتتحد فيها الألوان وتتجاوب داخل سلاليم ضوئية هارمونية غاية في متعة الجمال أو جمال المتعة.

ولئن كانت العلامات والرموز هي انساق سيميولوجية يتشكل منها الكون ككل، فإن التعبير عنها عند الحرفيين الصحراويين، الذين يقومون بزخرفة الجلود وتنميقها، يتم عبر لغة رمزية توحي أكثر مما يقول، لغة مفعمة بأدلة بصرية Signes visuels مشبعة تتداخل فيها المدارات والأزمنة، مشكلة بذلك إطارا تجريديا مكثفا تتفاعل فيه العناصر والوحدات الزخرفية المستمدة من مرجعيات كثيرة كالطقوس والمعتقدات والحكايا الشعبية والتصوف، وفي بعض الأحيان من الطلاسم والرموز الطوطمية (الكف، الخميسة، العين)، التي يتم تفكيكها وإعادة تركيبها داخل تكاوين زخرفية (أو مزخرفة) يغلب عليها الطابع التنظيمي والإيقاعي.

من عمق هذه الخاصية التشكيلية الرمزية تظهر المصنوعات الجلدية بالصحراء متجانسة شكلا، ومتضمنة مجموعة من التوليفات والزوائد الزخرفية (كالزخارف النجمية والرموز المركبة مثلا) كترانيم ناطقة بألوانها، وراقصة بخطوطها وأشكالها، مما يجعل منها خطابا زخرفيا متنوعا يستمد هويته الجمالية والتعبيرية (الرامزة) من الزخرفة الإسلامية بنوعيها الهندسية والنباتية Florale تقررها (أي الهوية) لغة بصرية تتألف مفرداتها من الأشكال المبسطة كالمثلث الذي يرمز إلى التعالي والصعود، ويمثل - بوصفه وحدة زخرفية - أصغر وأطوع الوحدات الهندسية في تجميل الأشياء وأكثرها ارتباطا بالخط المستقيم. والمثلث متساوي الأضلاع يصنع تقريبا أي شكل، حتى الأشكال الدائرية والتصور القديم للقاء الشمسي، أو عالم السماء مع الأرض يكون نصف بيضة وهو التقاء شبه مثلث.

وإضافة إلى ذلك، نجد المربع الذي يرمز إلى القعود والسكون والدوائر التي تحيل على الحركة والحياة، وحتى التركيب بين هذه الأشكال يوحي بدلالات كثيرة ومتعددة، فمثلا نجمة بثمانية أضلاع فهي تتكون أصلا من مربعين متقايسين أحدهما يرمز إلى الجهات الأربع، والثاني يمثل العناصر الأربعة المعروفة التي يتشكل وفقها الكون وهي النار والماء والهواء والتراب، وقد تتركب هذه العناصر وفق توليفات هندسية دالة غارقة في التبسيط والاختزال الهندسي، والتي غالبا ما تتوسطها محاور تماثل (خطوط السيميترية) كالفكرون (السلحفاة)، والصندوك (الصندوق)، ولكتاب (الكتاب)، فضلا عن بعض الأشكال الحيوانية والنباتية الأخرى وهي كثيرة ومتعددة.


وعاء لتخزين أغراض النساء

حقيبة خزين رجالية

وامتدادا لذلك يمكن القول، إن المصنوعات الجلدية التقليدية بالصحراء، بوصفها إنتاجا يدويا يعكس التفكير الابتكاري عند صاحبه، إنما هي في الأصل جزء من تفكير المجتمع الذي نشأ داخل أحضانه. فهذه الإبداعات الشعبية تشكل في تاريخها المتواصل - داخل الزمان والمكان - أنماطا فنية وتقاليد عملية ووحدات جمالية معبرة عن نواح طقوسية وإيمانية منبثقة من موحيات شعبية عريقة يستعير منها الحرفيون الصحراويون عناصرهم التعبيرية.

فالعناصر التزويقية والزخرفية التي تحيط بالعناصر التزيينية (نباتية، حيوانية، هندسية صرفة..)، وهي تجريدات رمزية ورامزة تشكل على الأرجح انسجاما معلنا مع المعتقدات الدينية والطقوس التي تمارسها الجماعة كحالة اندماجية إيمانية يصعب تفسيرها في الكثير من الأحيان.

ارتباطا بهذه «الخاصية الروحانية» تظهر الرموز التشكيلية والأشكال التعبيرية المماثلة لها في الجلديات الصحراوية - كحالة تشكيلية وجمالية تقبل التراكم الثقافي الشعبي وتختزنه - معبرة عن ذاكرة المجتمع الحساني الفردية والجماعية ◆

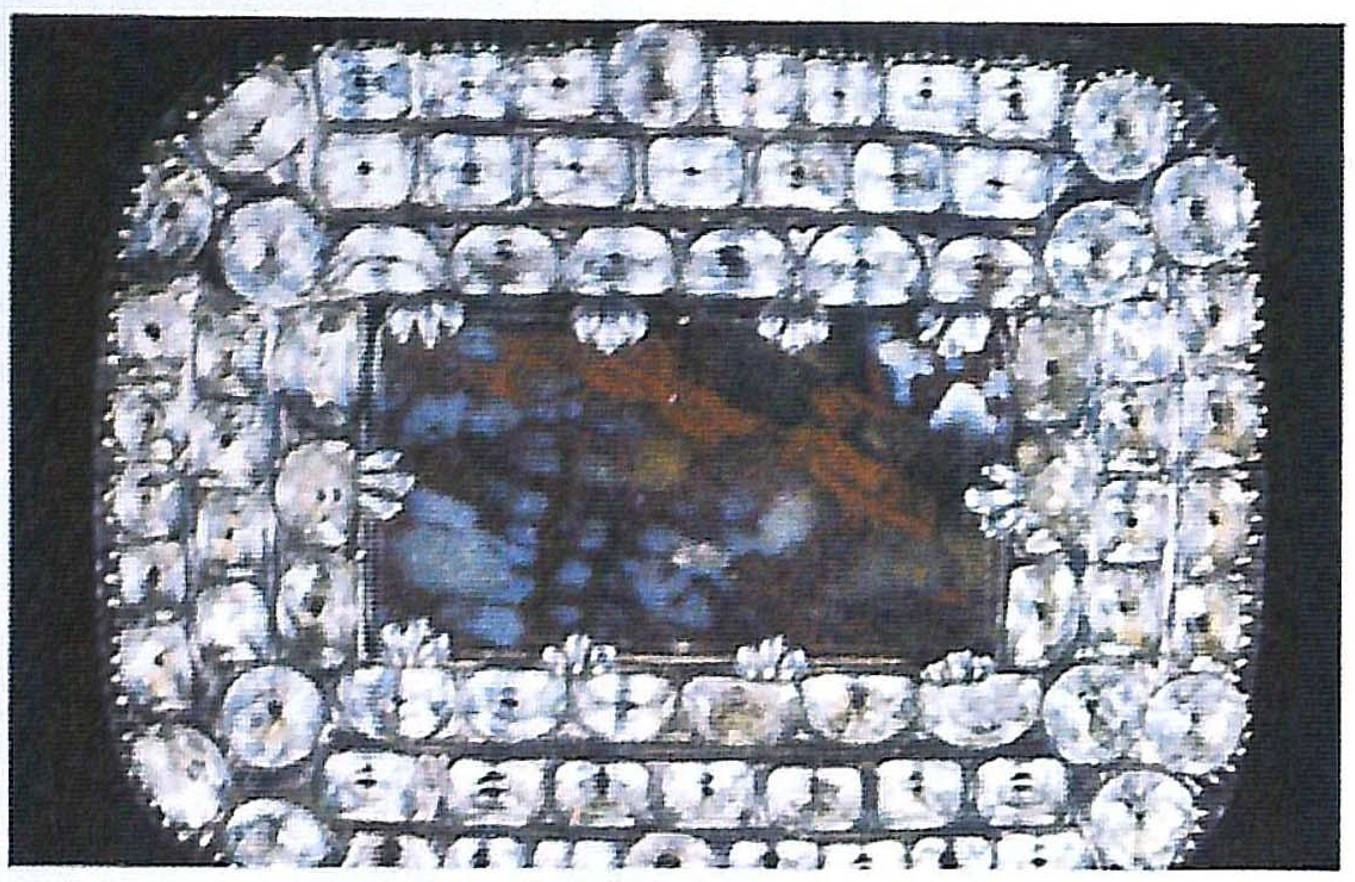
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بروش من المرحلة الجمالية

أُطلق على السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر اسم العصر الفيكتوري، نسبة إلى واحدة من أشهر حُكام بريطانيا العظمى وهي الملكة فيكتوريا، التي تولت مقاليد الحكم في الفترة من ١٨٣٧ إلى ١٩٠١، لمدة ثلاثة وستين عاما وهي أطول فترة في التاريخ البريطاني.

شهدت بريطانيا خلال تلك الفترة ذروة مجدها وتوسعها ورخائها المادي والصناعي والإداري والسياسي، على جميع الأصعدة ونُسب كل ما صنع في تلك الفترة إلى اسمها ومنها الحلي والمجوهرات والبروشات (Brooches).

سها الخميس - الكويت



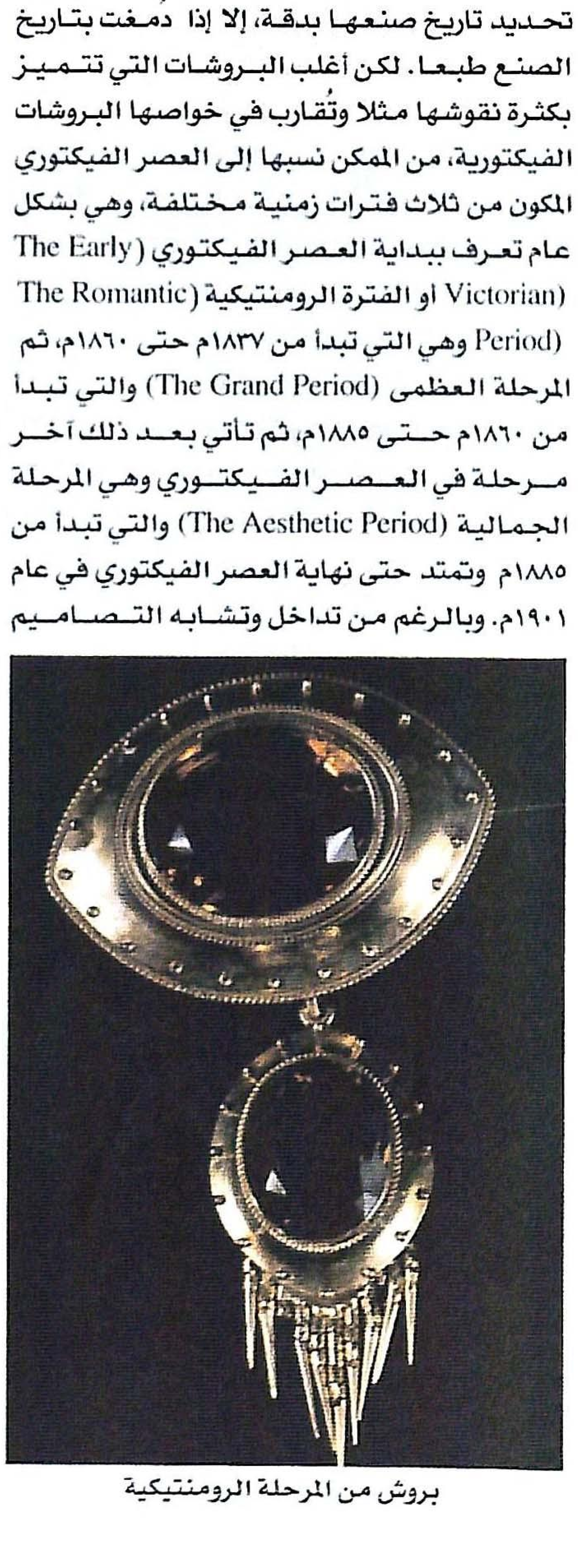
بروش من المرحلة العظمى

تتميز بكثرة نقوشها وتنوع تصاميمها

مجوهرات وحلي العصر الفيكتوري

تتميز بروشات العصر الفيكتوري victorian Brooches بكثرة نقوشها واختلاف تصاميمها وتنوعها بحيث يكاد يكون من الصعب جدا أحيانا تصنيفها. وبالرغم من ذلك، فإن المقتنين يشعرون بسعادة كبيرة لهذا، ذلك لأنهم يعتبرون هذا التنوع الهائل من التصاميم والمواد المستخدمة في صناعة البروشات يجعلنا نرى أمثلة عديدة لمستويات مختلفة من البروشات.

إن بروشات ومجوهرات هذا العصر يصعب علينا تحديد تاريخ صنعها بدقة، إلا إذا دُمغت بتاريخ الصنع طبعا. لكن أغلب البروشات التي تتميز بكثرة نقوشها مثلا وتُقارب في خواصها البروشات الفيكتورية، من الممكن نسبها إلى العصر الفيكتوري المكون من ثلاث فترات زمنية مختلفة، وهي بشكل عام تعرف ببداية العصر الفيكتوري (The Early Victorian) أو الفترة الرومنتيكية (The Romantic Period) وهي التي تبدأ من ١٨٣٧م حتى ١٨٦٠م، ثم المرحلة العظمى (The Grand Period) والتي تبدأ من ١٨٦٠م حتى ١٨٨٥م، ثم تأتي بعد ذلك آخر مرحلة في العصر الفيكتوري وهي المرحلة الجمالية (The Aesthetic Period) والتي تبدأ من ١٨٨٥م وتمتد حتى نهاية العصر الفيكتوري في عام ١٩٠١م. وبالرغم من تداخل وتشابه التصاميم



بروش من المرحلة الرومنتيكية

وتقارب فتراتها، فإنه كان لابد من وضع تصنيفات لهذه البروشات وإن كانت تصنيفات تقريبية، الأمر الذي صعّب تحديد تاريخ صنع كل قطعة ومعرفة لأي مرحلة تنتسب هو ندرة دمغ البروشات غير الفضية والذهبية بتاريخ صنعها، ولوجود مجموعة هائلة من بعض التصاميم دامت لسنوات وفترات طويلة من الزمن، بالإضافة إلى تشابه البروشات إلى حد كبير كما ذكرنا آنفا.

بداية العصر الرومنتيكي (١٨٣٧ - ١٨٦٠)

يظهر جليا في هذه المرحلة تأثير العصر الجورجي الذي استمر حتى هذه الفترة من الزمن وذلك من خلال التصاميم الجميلة والمنحوتة بدقة متناهية. كما أن هذه المرحلة كانت تعد مرحلة تبني تصاميم من القرون الوسطى وعصر النهضة الأوروبية، والتي كان يغلب عليها الشكل البيضاوي والمعين والمستطيل، كما أنها تميزت بضخامة حجمها.

كما أن التأثير الحقيقي لعصر النهضة يظهر في البروشات ذات السلاسل المتدلية أو المجتمعة، أو ذات النقوش والحواشي التي أُلحقت بأطرافها مشكلة إطارا زخرفيا للبروش. في هذه المرحلة بلغ تصميم البروشات ذروته حيث إنها كانت متوافرة بأحجام وأشكال مختلفة ومتعددة منها أشكال من الطبيعة، وأخرى ملتوية (ملتفة) وهكذا. وأفضل أمثلة على التصاميم كانت في الفترة من ١٨٤٠ وحتى الخمسينيات من القرن نفسه. وبعد فترة من الزمن، عمت البلاد حالة حزن شديدة بسبب حالات الوفاة التي نتجت عن حرب القرم والتي اندلعت عام ١٨٥٣م واستمرت حتى عام ١٨٥٦م، كذلك بسبب حزن الملكة فيكتوريا على مرض زوجها الشديد الأمير ألبيرت ووفاته إثر إصابته بمرض التيفوئيد عام ١٨٦١م. هذه العوامل مجتمعة أثرت بدورها في صناعة المجوهرات، وإن كانت هذه البروشات تعتبر من أدنى درجات الجودة في صناعة المجوهرات، إلا أنها فترة وُجدت في يوم من الأيام ونتج عنها مجموعة من البروشات المعبرة عنها لذا وجب ذكرها وأخذها بعين الاعتبار.

ومع بداية عام ١٨٥٥، ظهرت موضة جديدة أيضا في صناعة البروشات، لكنها أُهملت بعد فترة بسبب طغيان تصاميم المرحلة العظمى التي جاءت بعدها مباشرة والتي كانت تتميز بروشاتها بصغر حجمها واتخاذها الشكل الأفقي في أغلب الأحيان.

وفي نهاية الفترة الرومنتيكية، ظهرت المجوهرات التقليدية والتي تعرف بالبنشبيك، وهي خليط من النحاس والزنك وغيرها من المعادن التي تشبه بشكلها النهائي الذهب، إلا أن تكلفة صنعها وبيعها أرخص بكثير.

المرحلة العظمى (١٨٦٠ - ١٨٨٥)

منحتنا المرحلة العظمى ودون أدنى شك، أكثر الأمثلة الحية عن بروشات الفترة الفيكتورية، حيث إنها تميزت بكبر حجمها وكثرة نقوشها. كما زاد وبشكل كبير في هذه الفترة من الزمن صناعة الزجاج البراق مثل الكريستال الذي يستعمل للحلي التقليدية وذلك لجعلها تبدو إلى حد كبير كالألماس الحقيقي. بروشات المرحلة العظمى إلى جانب أنها كبيرة الحجم فهي أيضا تتميز بأنها تتبع أسلوبا معينا في تصاميمها كتصاميم الحزام والإبزيم. كما ظهرت موضة أخرى استمرت حتى السبعينيات من القرن نفسه تميزت بالبروشات البراقة والمتعددة الألوان، وبعد هذه الفترة شاع وبشكل لافت للنظر استعمال البروشات المرصعة بألماس وحجر غير ملون بقاعدة ناعمة جدا تؤكد على جمال الحجر والألماس نفسه. والجدير ذكره أنه خلال السبعينيات، ابتكر أسلوب الصقل الناعم للذهب بمادة الأسيد الحمضية، هذا النوع من الذهب، والذي يسهل الخلط بينه وبين المعادن الرخيصة غير النقية، يتم حرق سطحه بمادة الأسيد ليعطي في النهاية مظهرا قاتما إلى حد ما. العديد من البروشات الرخيصة في المرحلة العظمى، يتم صناعتها آليا، كما يتم دمغ بعض الأجزاء وبشكل منفصل قبل تركيبها يدويا. وفي هذه الفترة من الزمن ابتكرت موضات جديدة في صناعة البروشات أيضا، مثل البروشات التي تحمل صور الحيوانات كالحصان وغيره، والبروشات الرياضية، والتي أصبحت من التصاميم المفضلة لدى الناس حتى إنها دامت إلى الفترة الإدواردية ودون تغيير يذكر.

المرحلة الجمالية (١٨٨٥ - ١٩٠١)

تشكل هذه المرحلة عودة إلى دقة وصفاء تصاميم المرحلة الرومنتيكية الأولى في العصر الفيكتوري، على الأقل بالنسبة للقطع الباهظة الثمن والمشغولة بشكل جميل ومتناسق، كما أنها تعكس رد الفعل بالنسبة للمرحلة الأولى التي تميزت بكثرة الزخارف والنقوش. بروشات هذه المرحلة كانت تعرض كفاءة الصُناع ودقة التفاصيل التي يقومون بنقشها وعملها. كما تعد المرحلة الأخيرة من نهاية القرن التاسع عشر هي المرحلة التي احتوت على أفضل القطع.

بالنسبة للعشرين سنة الماضية، أتيحت البروشات الفيكتورية بشكل كبير للناس ولمن يحب اقتناءها، لكن ولسوء الحظ أن هذه البروشات كأي قطعة أخرى، لم تعد بعض المواد التي صنعت منها موجودة، لذا فإنه من الصعب جدا عمل قطع مشابهة لها تماما أي بموادها وخاماتها الأصلية نفسها، ولكن هذا لا يمنع من أن تتم صياغة وتطوير بروشات أخرى جميلة توافق بشكلها البروشات الفيكتورية.

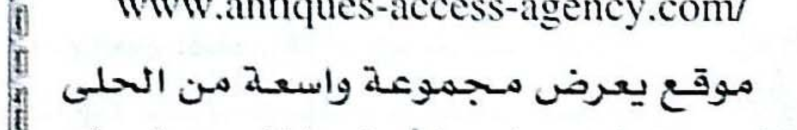
تضاعفت أسعار البروشات الفيكتورية في العشرين سنة الماضية إلى ضعفي سعرها الأصلي، حتى على أقل القطع قيمة وجمالا، بينما زادت البروشات المصنوعة من الذهب والمرصعة بالألماس والأحجار إلى ثلاثة أضعاف السعر الأصلي. كما أن الوجود الفعلي لهذه القطع بدأ يستقطب الكثيرين وخاصة في العقد الأخير من الزمن كما أن الطلب بدأ يزداد على القطع التي فيها الماس والتي يصعب الحصول عليها إلا من المزادات أو محال الجواهر المتخصصة والمعروفة.

كما يمكن الحصول على القطع الفيكتورية العادية من تجار التحف والقطع الأثرية (الأنتيكات) الموجودين في كل مكان، وهذا لا يعني أنه على المقتنين أن يعقدوا صفقات كبيرة للحصول على قطع مهمة وعناصر أساسية من هذه المجموعات الرائعة، فالبروشات المبتكرة والجديدة مازال بالإمكان الحصول عليها وبأسعار مناسبة جدا. كما أنه من الممكن الحصول على أعداد هائلة من البروشات التذكارية والتي تشكل بحد ذاتها مجموعة متكاملة. والجدير ذكره أن البروشات الفيكتورية توافق جميع أذواق المقتنين وقدراتهم المادية بحيث يمكن لأي شخص أن يمتلك بروشا من العصر الفيكتوري ◆

المراجع:

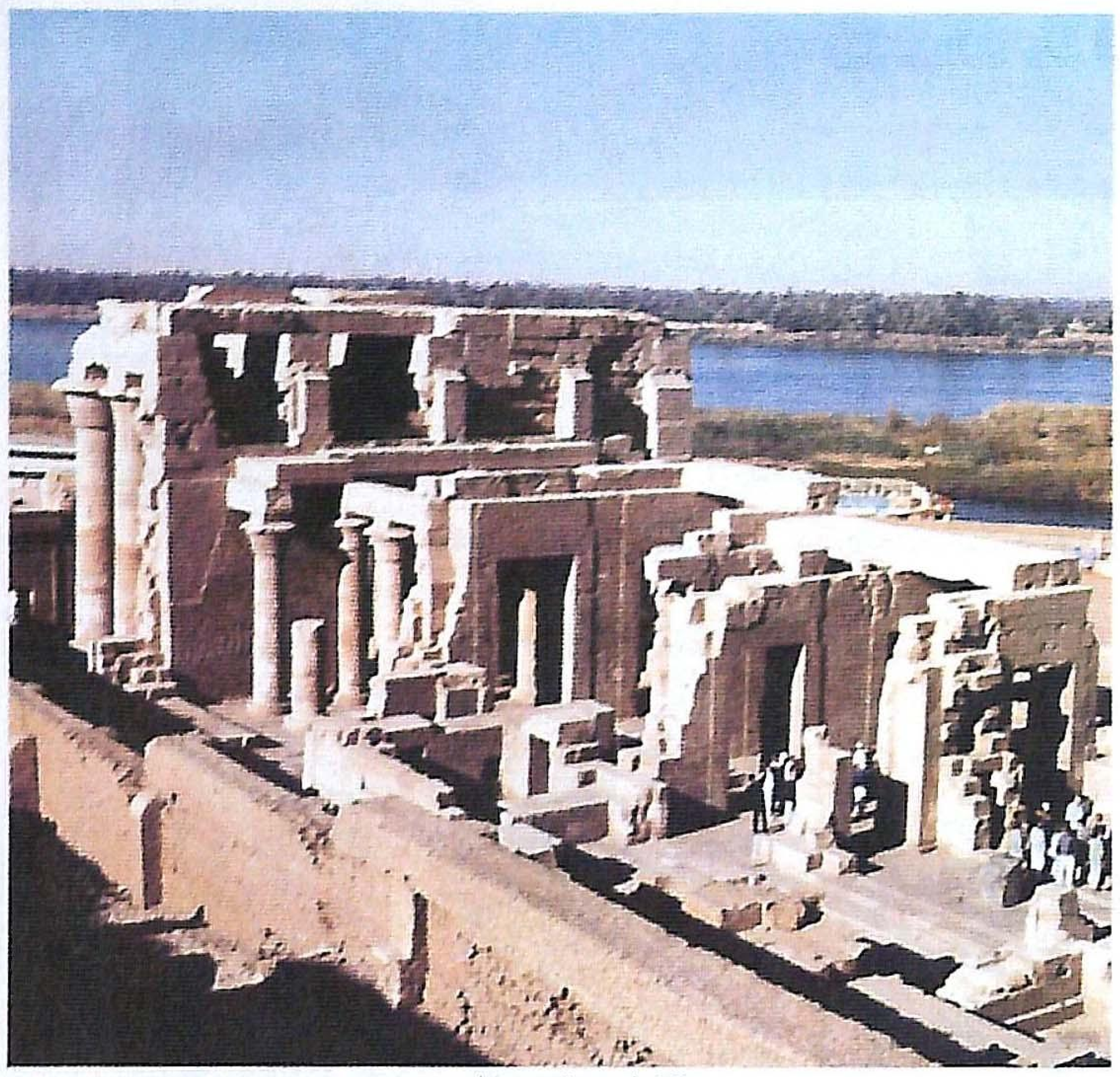
١- مجلة Antiques amd Collectables عدد (٢٢) يناير ٢٠٠١.

٢- الموسوعة العربية العالمية مجلد ٩+١٧.



www.antiques-access-agency.com/

موقع يعرض مجموعة واسعة من الحلي والمجوهرات ومنها أيضا البروشات الفيكتورية ومعلومات مفصلة عن كل بروش.


النيل يحتضن المعبد

على بعد مئات الكيلومترات من صخب وضوضاء القاهرة، حيث يواصل النيل جريانه، وفي قطعة من الأرض تحتضن الشمس وتنام كل مساء، تبقى معابد فيلة شاهدة على عبقرية قدماء المصريين في تخليد تاريخهم بالفن.

فوق جزيرة فيلة الشهيرة القابعة بآثارها فوق مجرى النيل الخالد جنوب مدينة أسوان، شيدت أربعة معابد لأمنحتب وهاتور و«ايزيس» الذي تحكي النقوش والرسوم الموجودة على جدرانه قصة الحب والوفاء والاخلاص، وأخيراً معبد ابنها الالاه «خورس».

طارق فوزي - مصر

يحمل عبق التاريخ وأصالة التراث

معبد فيلة تحفة فنية ومعمارية

في مواجهة النيل حيث تداعى إلى مرافئ الذاكرة صوت الموسيقار محمد عبدالوهاب وهو يشدو بكلمات أمير الشعراء أحمد شوقي «النيل نجاشي».. هناك في مدينة أسوان كان شعاع الشمس المتساقط يحول الجبال السوداء إلى كتلة من البريق المتوهج، وكان قدماء المصريين على موعد مع الزمن ليخلدوا أسطورة الحب التي لا تزال نبعا ينهل منه الأدباء والروائيون في جميع أنحاء العالم بانشاء معبد ايزيس الذي تحكي النقوش والرسوم التي تزينه أن قدماء المصريين خصصوا يوما في العام لتتويج قبرها بالورود، وإنشاء مراثي إيزيس على أعتاب معبدها، هذا المعبد الذي نُقل إليه رفات زوجها «أوزوريس» من مدينة «أبيدوس» ليجمع شمل أشهر عاشقين في التاريخ.

وفي العام ١٩٥٨ قاد د. ثروت عكاشة وزير الثقافة المصري في ذلك الوقت كتيبة من العاشقين للتراث والفن لإنقاذ معابد فيلة من الغرق، الذي تعرضت له مع بدء مصر في بناء السد العالي، وكان من المحتم طبقا للتخطيط المعماري والهندسي لبناء جسم السد إخلاء جزء من هذه المنطقة حتى لا تتعرض للغرق، ولما كان بناء السد العالي أحد الأهداف القومية المصرية التي قادها الرئيس جمال عبدالناصر بنفسه، عندما أعلن في السادس والعشرين من يوليو العام ١٩٥٦ في الإسكندرية تأميم قناة السويس ردا على رفض البنك الدولي تمويل مشروع بناء السد العالي، اعتبر جمال عبدالناصر إهانة الأمريكيين لمصر تستحق الرد بالقوة نفسها، فأعلن تأميم قناة السويس وبناء السد العالي حتى لو اضطر إلى بنائه بـ«المعاول» على حد تعبيره، لذا كان من المستحيل إقناعه بالتضحية ببناء السد العالي من أجل بقاء معابد فيلة. لكنه كلف د. ثروت عكاشة بإنقاذ تلك المعابد، وبالتعاون مع منظمة اليونسكو وتم بالفعل إنقاذ معابد فيلة من الغرق، ثم نُقل معبد إيزيس وبقايا المعابد الأخرى الموجودة في جزيرة فيلة إلى جزيرة قريبة منها.

تضم جزيرة فيلة أربعة معابد هي معبد الإله حورس، ومعبد هاتور، ومعبد أمنحتب، بالإضافة إلى معبد إيزيس.

تعتبر فترة الحكم اليوناني والروماني على مصر فترة ازدهار لجزيرة فيلة، حيث كان يأتي إليها الزوار من كل أنحاء مصر، وقام المئات منهم بنقش أسمائهم على أحجار المعبد.

لكن الأمر اختلف مع بداية احتلال الرومان لمصر ودخول المسيحية إليها، لقيت هذه الجزيرة تخريبا همجيا متعمدا من قبل جنود الرومان الذين كانوا يظنون أن المصريين يستمدون قوتهم من تلك المعابد والآثار، وأنهم بتدميرهم لها يستطيعون فرض سيطرتهم ونفوذهم عليهم، لذلك قام جنود الرومان بتشويه المعبد الذي بناه «نحتبو» الثاني في واحد من أزهى وأبهى عصور الفراعنة، التي شهدت نهضة معمارية وفنية كبرى، لكن الإمبراطور الروماني «جستينان» أمر جنوده بتشويه المعبد، فتم هدم جزء منه، كما طُمست معظم نقوشه الموجودة على جدرانه، لكن المصريين والنوبيين الذين كانوا يسكنون تلك المنطقة أبدوا شجاعة فائقة في الحفاظ على تاريخهم ومقدساتهم ومعتقداتهم الدينية، عن طريق عمليات فدائية كانوا يقومون خلالها بخطف وقتل الجنود الذين يشاركون في تخريب تلك المعابد، حتى اضطر حكام الرومان في النهاية إلى الخضوع لطلبات المصريين بالحفاظ على تلك المعابد. وتم إبرام اتفاق بينهم يقضي باحتفاظ المصريين بتمثال قديستهم «ايزيس» ونقله من معبد فيلة إلى بلادهم في النوبة، ثم إعادته مرة أخرى إلى مكانه في المعبد، وكان المصريون والنوبيون يعتبرون هذه الرحلة من بلادهم إلى المعبد وبالعكس من الرحلات المقدسة لديهم.

تقول جميع كتب التاريخ إن فراعنة المصريين شيدوا حضارتهم القديمة منذ سبعة آلاف عام، وهناك في أقصى الجنوب بأسوان أوجد النيل عالما مستقلا، واتخذوا مدينة «طيبة» عاصمة لهم في حقبة طويلة من الزمان، وهناك من الجنوب قاد أحمس جيوش التحرير لطرد الهكسوس من مصر، لذلك يمكننا اعتبار معبد فيلة واحدا من أهم المعابد الدينية التي تحمل عبق التاريخ وأصالة التراث، ويشهد هذا المعبد ببراعة الفنان المصري في البناء والتشييد والمعمار والنحت والألوان ويمكننا أن نقول بكل ثقة إن طريقة تشييد المعبد تضاهي أحدث وأدق الطرق المعمارية الحديثة في البناء المعروفة الآن، بدءا بطريقة تصميم المعبد على نهر النيل مرورا بكيفية توزيع كتل المباني وبهو الأعمدة وانتهاء بالدقة المتناهية في النحت والتلوين بآلات بدائية على جدران المعبد، لذلك وعلى الرغم من مرور آلاف السنين على بنائه مازالت أعمدته وجدرانه تحتفظ بألوانها الأصلية وزخرفتها البديعة حتى الآن، وخير مثال على ذلك الزخرفة بالخزف الموجودة على سلسلة من العروش التي تبعد قليلا نحو الشمال فوق المدخل الثاني من الحائط الغربي، بالإضافة إلى مجموعة التصميمات الرائعة في صالات المعبد التي رسمت جميعها بعناية على شكل مقصورات تم تلوينها بالألوان الأساسية الثلاثة الأزرق والأخضر والأصفر ويذكر علماء الآثار أنه لا يوجد على ضفتي النيل على امتداد مجراه عمل يثير البهجة في النفس كما تثيرها نقوش معبد فيلة، ومثال ذلك زهرة اللوتس البديعة الشكل والتكوين والتي تم رسمها وسط برعمين تحتضناها كما في الحقيقة تماما، ومثل سلسلة الصقور المقدسة الملونة بالأحمر والأزرق والأبيض في تكوين تشكيلي رائع، يؤكد على قداسة تلك الصقور عند قدماء المصريين، وما زالت هذه القطع الفنية الرائعة مصدر إلهام ووحي للعديد من الفنانين حتى الآن، الذين يحملون ألوانهم وأوراقهم ليجلسوا في المعبد أمام أعمدته وحوائطه وجدرانه ليروا نقوشه وألوانه، ويستلهموا منها أعمالا فنية أخرى.

أول ما يمكن أن يلفت نظرك ويشد انتباهك عندما تزور معبد فيلة، هو ذلك الفناء الواسع الممتد الذي يؤدي إلى صروح المعبد الضخم، وهو فناء غير منتظم الشكل ويطوقه من الجانبين رواق من الأساطين المختلفة الأطوال والأحجام، والمقامة في زوايا مختلفة، وأحد هذه الرواقين عبارة عن ممر مغطى بينما ينفتح الرواق الآخر على صف طويل من الحجرات الصغيرة، لكن للأسف الشديد تعرضت بعض أحجار أسقف الرواقين للدمار والتخريب هي وبعض الأساطين والتيجان، بينما ما زالت الصروح المزدوجة للمدخل والتي تقف في صفوف مستقيمة والمغطاة بالتماثيل المنحوتة، تحتفظ بحالتها الأولى إلى حد كبير.

يبقى التصميم المعماري للمعبد وتوزيع الكتل والأحجام أمرا يستحق

معبد فيلة كما رسمه ديفيد روبرت العام ١٨٣٢

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التأمل والرصد، فواجهة المعبد يبلغ عرضها حوالى عشرين قدما، بينما يصل ارتفاع بوابتها حوالى ستين قدما، وعلى الرغم من صغر حجم واجهة معبد فيلة بالمقارنة بمعبدي الأقصر أو الكرنك، فإنها تتميز عنهما بالجمال الشديد وهو ما يضعها جنبا إلى جنب مع واجهات المعابد الضخمة والكبرى الأخرى.

القاعة الداخلية للمعبد تضم بهوا كبيرا ذا أساطين يتميز بالنحت البارز بالأشكال المعتادة للملوك والآلهة وهم جالسون على كراسي العرش وفوق رؤوسهم تيجان الحكم، وقد أخذت هذه النقوش وقتا كبيرا في تنفيذها بدقة متناهية وجهدا كبيرا، مثلها مثل باقي الرسوم والنقوش الموجودة في باقي المعابد والمتاحف القديمة.

ومن حسن الحظ نجاة تلك النقوش البديعة من التخريب الذي نالته مثيلاتها الموجودة في معبد «دندرة»، مثلا، كما نجت التماثيل التي تحمل رأس الصقر حورس ورأس البقرة حتحور من التخريب أيضا، على عكس الآلهة ذات الوجوه التي تعرضت للتخريب على أيدي المحتلين الرومان حيث تم تدمير أنوفها وعيونها تماما، وتذكرنا تلك الحادثة بالطريقة الهمجية التي تعامل بها نابليون بونابرت وهو يقود جيوشه لاحتلال مصر في العام ١٧٩٨ عندما أمر رجال مدفعيته بإطلاق النار على تمثال أبي الهول ظنا منه أن المصريين يستمدون قوتهم منه، ويبدو أن الهمجية هي القاسم المشترك في سلوك جميع المحتلين والغزاة.

القاعة الداخلية للمعبد تأخذ شكل مربع غير منتظم يحده من الشرق رواق مكشوف، ومن الغرب هيكل صغير توجد في مقدمته أساطين على قممها توجد رأس البقرة حتحور، ويمكن لك وأنت موجود داخل هذه القاعة المربعة المظلمة أن ترى السماء بالألوان الزرقاء التي تنعكس داخل ظلمة القاعة، التي تحتوي أيضا على رسوم رائعة لإيزيس زوجة وأخت أوزوريس وهي تلد حورس، هذه القصة الخالدة في تاريخ الحب والوفاء تخلدها أيضا قاعة في المعبد يطلق عليها اسم «ماميزي» ومعناه بيت

"من داخل القاعة المظلمة للمعبد يمكن رؤية السماء بألوانها الزرقاء التي تنعكس على الجدران، لترى رسوما رائعة لإيزيس زوجة وأخت أوزوريس وهي ابنها الإله حورس"

الولادة، لأنه المكان الذي ولدت فيه إيزيس ابنها حورس. وقد بني هيكل داخل هذه القاعة تخليدا لهذه الأسطورة.

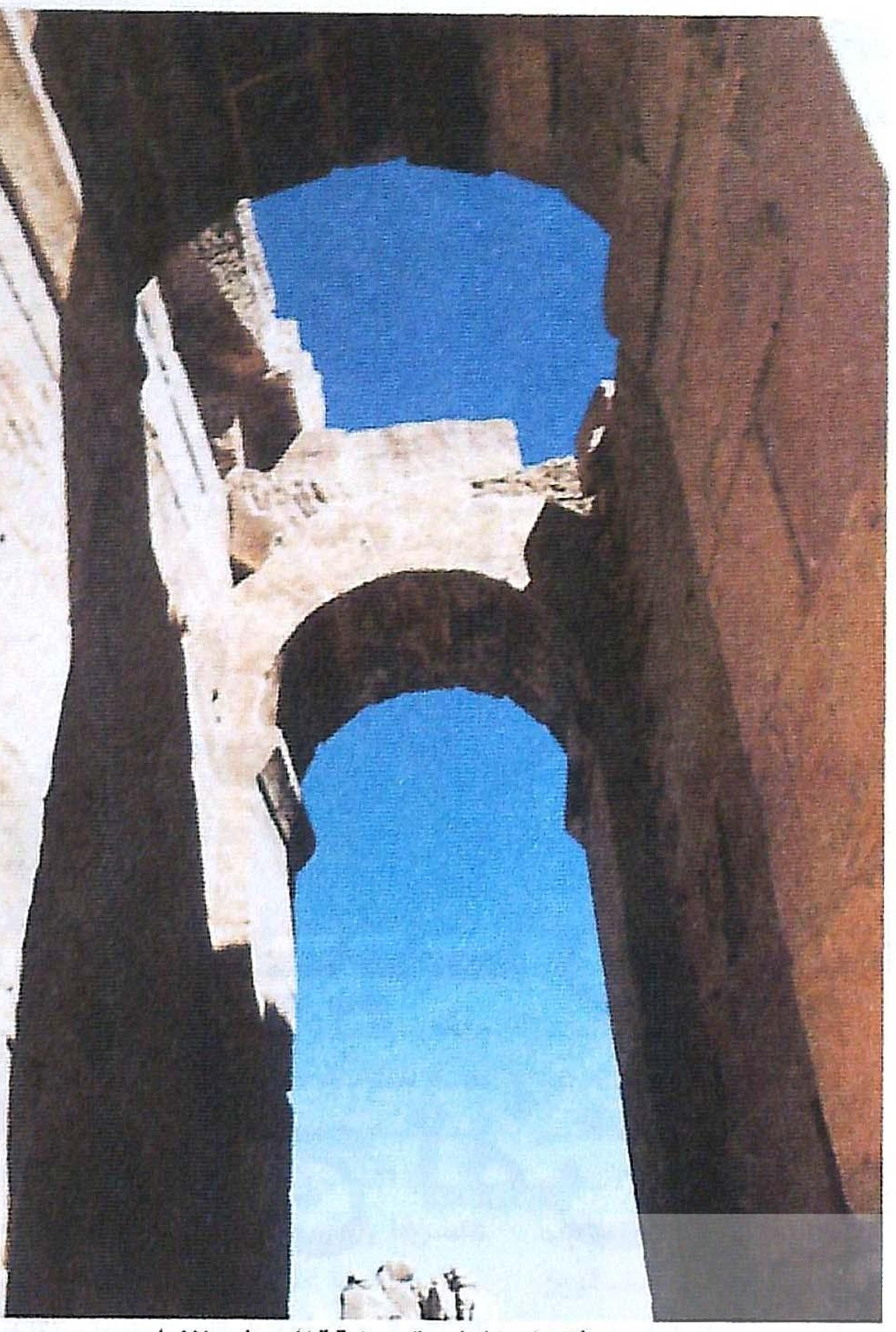
وتحكي الرسوم الموجودة على الجدران الخارجية لقاعة «ماميزي» قصة حياة حورس، منذ ولادته وهو طفل رضيع يتعلق بصدر أمه إيزيس، مرورا بمرحلة طفولته الأولى وهو يحبو ويتعلم كيفية الوقوف على قدميه، ويوجد رسم جميل لحورس وهو يقف عند ركبة والدته منصتا معها لعازفة من الجواري وهي تداعب أوتار قيثارتها، وتستمر الرسوم في سرد قصة حياة حورس، حتى وصوله إلى مرحلة الشباب حينما بدأ في ممارسة هواية أجداده الفراعنة ويقوم بزراعة حبوب القمح والشعير تكريما لذكرى والدته إيزيس.

الأمر المثير للانتباه في هذا الجزء من المعبد هو وجود هيكل صغير، رسمت عليه نقوش على شكل كلبين تم تطويق عنقيهما، وتوجد في مواجهة هذا النقش، النسخة الشهيرة من النقش المدون على حجر رشيد وهو الحجر الشهير الذي استطاع فك رموزه وقراءة اللغة المكتوبة عليه العالم الفرنسي شامبليون الذي جاء ضمن البعثة العلمية في جيش نابليون بونابرت، الذي غزا به مصر العام ١٧٩٨، وقد خلد المصريون اسم هذا العالم الجليل بإطلاقه على واحد من أهم شوارعها في ميدان التحرير الشهير.

يقع بهو الأساطين في مدخل واجهة المعبد الثاني، ويمتاز هذا البهو بالنقوش البارزة على الحوائط والمناظر المنقوشة على الأسقف، والألوان التي لا تزال تحتفظ برونقها وتوهجها على تيجان الأساطين حتى يومنا هذا، ولم تتأثر بعوامل التعرية واختلاف درجات الحرارة عليها على الرغم من مرور آلاف السنين وهو أمر يستحق الدراسة العلمية المتأنية، لنعرف كيف استطاع هؤلاء القدماء التوصل إلى استخدام ألوان ثابتة لا يزول لونها بمرور الزمن، واللافت للنظر أيضا أن هذه النقوش مأخوذة من الطبيعة مثل نقشة زهرة اللوتس في البرعم المتفتح وفي نبات البردي وفي سعف النخيل، أما الألوان فقد ظهرت بشكل بديع يوضح مدى الرقة والبساطة في الرسوم، فهي ناعمة ممتزجة ومتدرجة، فالألوان الوردية مرجانية، والخضراء ممتزجة بالزرقة أو مخضرة كالفيروز. وتعد تيجان الأساطين الموجودة في هذه القاعة دليلا على مهارة التلوين الموجودة في معبد فيلة، حيث ما زالت النقوش البارزة المحطمة في بهو الأساطين الكبير الواقع في الطرف الجنوبي للجزيرة وبعض القطع المنعزلة التي لم يصل إليها الأذى ملونة بألوانها الأصلية.

من الناحية المعمارية تختلف هذه القاعة عن أي قاعة أخرى، فهي صغيرة جدا من حيث المساحة ومفتوحة من الوسط نحو السماء، وبذلك فإن الضوء يدخل إليها رأسيا في شكل بقعة مربعة الشكل على أرضية القاعة، وينعكس بدوره على زخرفة السقف، وللأسف الشديد أن أرضية هذه القاعة النادرة المصنوعة من أحجار الخزف الملونة تعرضت للنهب والتخريب على أيدي لصوص الآثار، حيث تم خلع أحجارها الجميلة ولم يتم العثور عليها أو كشف مكانها حتى الآن.

ويعتقد بعض علماء الآثار أن هذه الأساطين أنشئت من كتل منحوتة أخذت من معبد آخر أكثر قدما، وقد تم تحويل هذا البهو الملون في أثناء احتلال الرومان لمصر إلى كنيسة



فتحات المعابد ترى زرقة السماء والنيل

صغيرة لتأدية صلواتهم بها، كما أقاموا بها أيضا مقصورة صغيرة في الحائط الشرقي منها، ومذبحا مقلوبا نُحت من قطعة حجرية أخذت من ضريح كان مدفونا فيه أحد الصقور التي كانت تعتبر رمزا للإله المعبود حورس.

قلب المعبد من الداخل يتم الدخول إليه عن طريق الباب الأوسط الذي تتفرع منه عشر قاعات وحجرات جانبية تقود جميعها إلى هيكل، وحوائطه مغطاة بالنقوش البارزة، كما أنه يحتوي على ممرات سرية تشق طريقها من قلب الحوائط السميكة وتتقابل هذه الممرات عن طريق فتحات تم فتحها في تلك الحوائط. وتوجد حجرة صغيرة أخرى مظلمة تقع عند قاع سلم صغير نقشت على حوائطها صور تحكي حكاية بعث أوزوريس، وهي الأسطورة التي كان يعتقد بها سكان مصر في ذلك الوقت، وعلى الرغم من وجود العديد من التشوهات على تلك النقوش، فإنها تحكي تلك القصة بوضوح تام، حيث يبدو فيها أوزوريس كما لو كان يكافح بالفعل للقيام من رقاده الأخير.

بعد الخروج من الحجرة التي يرقد بها أوزوريس يمكننا رؤية جزيرة فيلة كاملة بوضوح تام، في شكلها الكامل الذي يشبه دروع المصريين القدماء التي كانوا يستخدمونها في حروبهم ضد الغزاة، كما يمكننا رؤية مجموعة من الجزر الصغيرة التي تتخللها ممرات طويلة من مياه نهر النيل بزرقتها الرائقة. ومن أجمل المناظر التي يمكن مشاهدتها أيضا من هذا المكان والذي لا أعتقد أن لها مثيلا آخر في العالم، الجبال الشاهقة التي تبدو كأنها ترقد فوق سطح كبير ممتد من دون أعمدة تحمله، على شكل صخور منفصلة إحداها يقع فوق الأخرى، وهنالك بعض الكتل المستديرة الضخمة والمعلقة على القمة في توازن رائع لا يتأثر بالزلازل أو عوامل التعرية، وقد تم تلوين هذه الكتل بألوان الجرانيت وخاصة اللونين الأحمر والاسود.

إذا كان معبد فيلة القابع فوق جزيرة يقطعها نهر النيل، لا يعد أضخم المعابد الفرعونية القديمة من حيث الحجم، لكنه بالتأكيد من أكثرها جمالا وإبداعا معماريا وأرقها فنا. وتخلد حبات الرمال التي لا يمكن عدها والموجودة بجوار المعبد أسطورة من أساطير الحب والوفاء، والتي ستبقى شاهدة على عظمة البناة الأوائل ◆

www.akhet.co.uk/phlae.htm

موقع يشتمل على معلومات عن الحضارة المصرية وأهم معالمها التاريخية من ضمنها معبد فيلة في أسوان.

النقوش والرسوم بألوانها الأصلية ما زالت باقية

بهو الأعمدة

من فوق سطح هذا المنزل يمكن أن يمتد بصرك ليلامس أحياء القاهرة القديمة وأهرامات الجيزة وصحن الجامع الأزهر، حيث يقع على بُعد أمتار قليلة من مسجد السيدة زينب، في الحي العريق الذي يضم مسجد الحسين بن علي الذي يرتاده عشرات الآلاف يوميا طالبين «بركة» أهل البيت.

في هذا الحي العريق الشاهد على حضارة مصر القديمة الإسلامية والعثمانية والمملوكية يقع منزل «زينب هانم خاتون»، التي تحولت من مجرد «وصيفة» في بيت الألفي باشا إلى «هانم» بعدما تزوجت «الشريف» حمزة الخربطلي، الذي أهدى إليها المنزل الذي اشتراه من أحد التُجار. حكاية هذا المنزل الذي قامت ببنائه بنت السلطان حسن قلاوون في العام خمسمائة وخمسة عشر، ليست مجرد حكاية بناء منزل، بقدر ما هي حكاية شاهدة على عظمة وأصالة فن البناء والمعمار الإسلامي.

نور الهدى زكي - مصر

جزء من جدران مقعد النساء ويظهر به النقش بالرخام الملون

بيت زينب خاتون.. نموذج لفن العمارة الإسلامية

«زينب هانم» أو زينب خاتون، كما يقول أهل القاهرة عن اسم بيت من أشهر بيوت المدينة الكبيرة من حيث الفن المعماري الإسلامي، بيت يقع في قلب واحد من أحياء القاهرة الشهيرة، «حي الباطنية»، ويقع البيت أيضا بجوار الجامع الأزهر ومسجد الحسين بن علي وعلى بعد أمتار مسجد السيدة زينب، وحوله من بعيد مسجد السيدة نفيسة، باختصار إنه في قلب مصر القديمة الإسلامية والعثمانية و المملوكية أيضا.

وزينب خاتون - وخاتون هنا لفظ تركي يعني «هانم» - تحولت من وصيفة إلى هانم عندما تزوجها «الشريف» حمزة الخربطلي وهي التي كانت وصيفة في بيت الألفي باشا الذي أعتقها عندما طلبها الخربطلي للزواج في العام ١٨٣٦، واشترى لها هذا البيت الذي نسب إليها بعد مماته وأصبح من نصيبها في ميراثه ومن يومها أصبح اسمه بيت زينب خاتون.

بُني البيت في العام خمسمائة وخمسة عشر في العصر العثماني، حيث بنته «اخوند الشقرا»، وهي بنت السلطان حسن بن محمد قلاوون، ونقل البيت بعد ذلك إلى ملكية مشعال السقا رئيس نوبة السقاة في العصر المملوكي، ثم جعله السلطان قايتباي من ضمن أملاكه حتى نقلت ملكيته لواحد من كبار التجار اسمه الحاج عبد العزيز الذي كتب اسمه في البيت على لوحة من الزجاج المعشق كتذكار له، إلى أن اشتراه الشريف حمزة الخربطلي وكان أيضا من كبار التجار ليقدمه هدية إلى عروسه زينب عبد الله البيضاء أو زينب خاتون، وأثث لها البيت وحلاه في كثير من أرجائه بالزجاج المعشق والمشربيات التي كتبت عليها آيات قرآنية، ولكن أثاث البيت كان نهبا للأيدي التي امتدت إليه في «حي الباطنية» حتى أصبح جدرانا ومقاعد تنطق بالفن والمعمار الذي كان.

ومدخل البيت منكسر إلى الداخل بحيث لا يستطيع من بالخارج رؤية أهل البيت، وفي بداية المدخل توجد «طاحونة» لطحن الغلال وإلى جوارها «مقعد للرجال» وهو غرفة كبيرة واسعة بها مقاعد خشبية يجلس عليها الرجال ويسمى «المقعد الشتوي»، وتحلى جوانبه بالرسومات المحفورة في الأخشاب على الطراز الإسلامي، ومازال باب البيت الخشبي المزخرف بالرسوم والمكعبات الإسلامية هو الباب الأصلي له.

وبعد مقعد الرجال يوجد مدخل للخيل، ثم مطبخ الدور الأول من البيت وملحق بالمطبخ سلم يصعد منه الخدم إلى الأدوار العليا من البيت، ثم توجد غرفة لتخزين الغلال فيها بروز بالسقف لعمل تهوية من أجل الحفاظ على الغلال التي تم طحنها في «الطاحونة»، التي تقع في مدخل البيت، وباب المخزن هذا هو قطعة نادرة من الفن الإسلامي الرفيع، وبجوار المخزن توجد «مزيرة»، وهي المكان الذي توضع فيه آنية شرب المياه وهي آنية فخارية كبيرة اسمها (زير) ويتوسط «صحن البيت»، الدور الأول وبجانب منه سلم خشبي للرجال يصعدون منه إلى مقعد الرجال الصيفي في الدور الثاني، وسلم خشبي آخر للنساء تصعدن منه إلى مقعد النساء الصيفي الكبير في الدور الثاني أيضا.

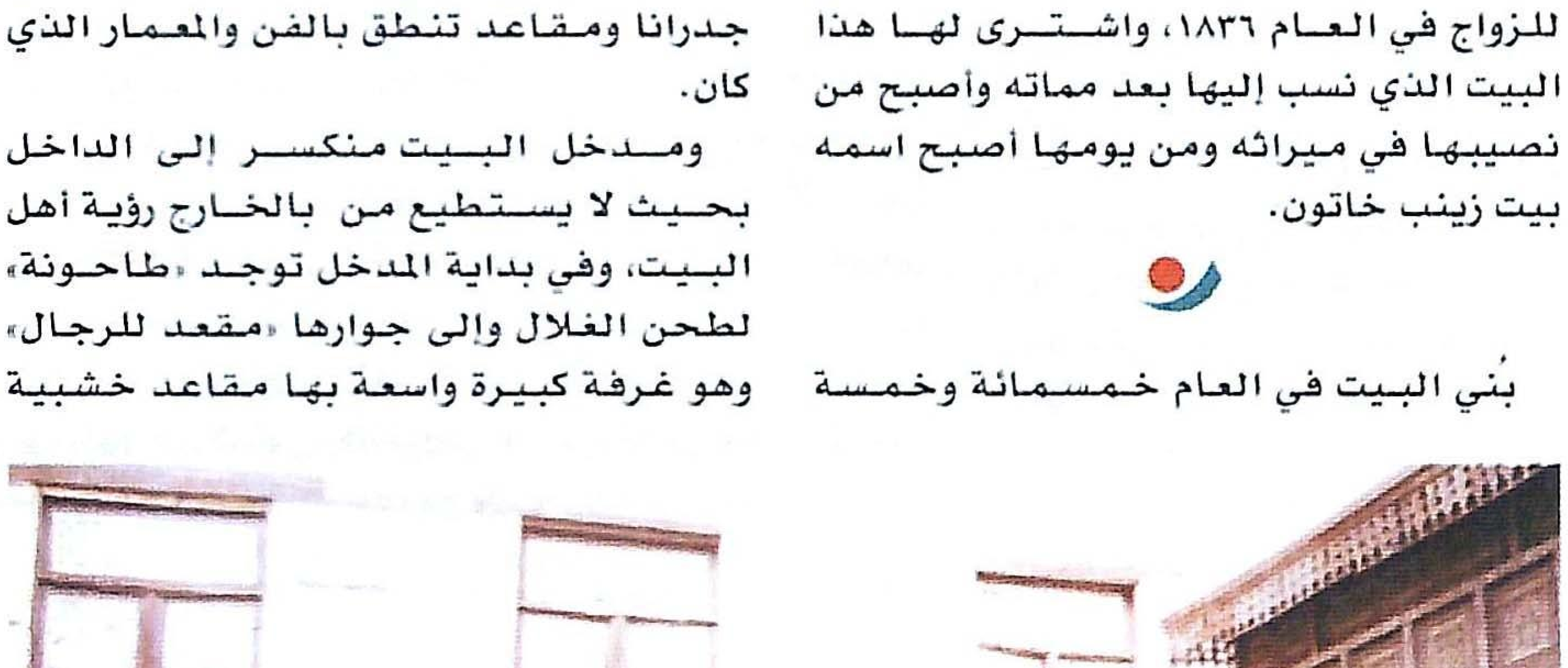
والفارق بين مقعد الشتاء ومقعد الصيف سواء للنساء أو الرجال أن مقعد الصيف سقفه مرتفع، وبه فتحات تعمل تهوية للمكان، أما المقعد الشتوي ففيه فتحة واحدة تسمى «شخشيخة»، وتسمح هذه الفتحة بدخول الشمس فقط، وفي مقعد السيدات الصيفي توجد «مشربيات» خشبية محلاة بالرسوم الإسلامية والفتحات التي تسمح للنساء أن يرين من بالخارج ولا يراهن أحد وفي المقعدين أيضا مكتبات في الحائط بها مكان لقناديل الزيت، وتحلى بعض جدران المقعدين برخام ملون والأخشاب المحفورة فيها زهريات فنية، وآيات قرآنية، ودعوات مثل «اللهم إني أسألك العفو والعافية»، ومربعات وأباريق خشبية.

وفي الدور الثاني من البيت توجد غرف نوم وحمامات، في مدخل الحمام دولاب لتخزين الملابس، وملحق بالحمام به فتحة «للنار» التي تسخن المياه بفعل الزيت الساري في مواسير مركبة في جدران الحمام، والدولاب مطعم بسن الفيل العاج، وسقف الحمام كله مصنوع من الزجاج الملون، الذي يعطي له أضواء ملونة عندما تسطع عليه الشمس وتعطيه الدفء أيضا، وملحق بالحمام غرفة للساونا وغرفة للمساج.

أما غرفة النوم الكبيرة في البيت فهي غرفة ملحق بها حمام، و بها سرير كبير بدورين حيث تستطيع الزوجة أن تلحق برضيعها في الدور الثاني من السرير لرعايته خاصة في الأشهر الأولى من الولادة.

وفي الدور الثالث يكشف سطح البيت أحياء القاهرة القديمة ويمتد البصر منه حتى يصل إلى برج القاهرة وأهرامات الجيزة ويكشف صحن الجامع الكبير جامع الأزهر الذي يجاوره

مدخل البيت


نوافذ في صحن البيت

http://www.islamicart.com

موقع «للفنون الجميلة» يختص بالعمارة الاسلامية وفنونها، ويستعرض عدداً من الاعمال المعمارية ذات الطابع الإسلامي القديم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصبة (القلعة) هي مقر الوالي أو الأمير في العصر الإسلامي في المغرب العربي، وكانت تقام غالبا في مرتفع من الأرض غير بعيد عن النطاق العمراني للمدينة حتى يتيسر لحماتها الدفاع عنها.

وتحمل القصبة في أصلها معنى القصر- أو جوفه - وتختلف القصبة عن القلعة في المغرب، وإن كانت تجمعهما غاية واحدة، وهي التحصين ضد العدو، إلا أن القلاع تمتاز بطابع خاص يجعلها أقرب إلى جهاز للدولة منها إلى جهاز للقبيلة أو الجماعة.

محمد القاضي - المغرب

كانت مقر الوالي وهدفها التحصين ضد العدو:

«القصاب» في المغرب

قصبة الوداية بالرباط، المطلة على نهر أبي رقراق

القصبات في المغرب ثلاثة أنواع، وتبدأ السلسلة الأولى في بني يرناس بتادلا (الأطلس المتوسط)، وسلسلة ثانية على طول طرق المملكة لحماية المراحل والنزلات والبريد والشرطة في مدينة تازة إلى وجدة (شرق المغرب)، وفي مدينة مكناس إلى فاس، ومنها إلى تافيلالت (جنوب المغرب) وسلسلة ثالثة قرب بعض المدن لإقامة العبيد حول مدينة مكناس مثلا. وقصبة كُناوة لحماية مدينة (سلا) قرب الرباط. وقد تعززت مواصلات هذه الحاميات بجسور وقناطر، و هذه القصبات هي:

- قصبة أبي فكْرَانْ وفيها قصر السلطان العلوي عبدالله بن إسماعيل حيث كان يرابط استعداد لمحاربة العبيد.

- قصبة تادلا بناها السلطان إسماعيل العلوي وتوجد على الضفة اليمنى لوادي أم الربيع، وكانت مركزا عسكريا لحماية المنطقة والتدخل السريع في حل النزاعات بين القبائل، كما كانت صلة وصل بين فاس ومراكش في مختلف العلاقات الاقتصادية والعلمية والسياسية والعسكرية. وتضم أسوارا عالية وحماما ومخابئ للأسلحة ومنارتين (مسجدين). وقد اتخذت مدينة قصبة تادلا تسميتها من القصبة الإسماعيلية.

- قصبة سلوان (قرب مدينة الناظور - شمال المغرب) وقد شُرع في تشييدها العام ١٠٨٩هـ بأمر من السلطان إسماعيل العلوي. وكان سبب تأسيسها هو الإجرام والنهب والتعسف، الذي كان المواطنون يتعرضون له من طرف جيش الإسبان الذين يحتلون مدينة مليلية القريبة من الناظور (١٤كلم).

وكان طولها وعرضها متساويين في كل منهما ١٥٠ قدما. وباب واحد عرضه ١٥ قدما، وطوله ثلاثة ونصف. وبني بداخلها منازل، ثلاثة في الجدار القبلي، وأربعة في الجدار الشمالي، وأربعة في الجدار الجنوبي، أما الجدار الغربي الذي يتوسطه الباب، فقد جعلوا في القسم الموالي منه لمدينة مليلية (المحتلة) مربطا للخيل. كما اشتملت القصبة على مسجد ومحل للضيوف. وقد أصبحت اليوم مدينة آهلة بالسكان يكاد يتصل بنيانها بمدينة الناظور.

- قصبة المحمدية أمر بتشييدها السلطان العلوي محمد بن عبدالله سنة ١٧٦٩م، وهي على شكل مربع وتقدر مساحتها بخمسة هكتارات لتفادي هجومات بعض قراصنة البرتغال. وأمر ببناء مسجد بداخل القصبة سنة ١٧٧٣م، وخزان للحبوب وبعض الدكاكين وحمام كان يعرف بحمام ربيعة الزناتية، وبعض المنازل إضافة إلى ما يعرف (بالملاح) وهو مكان يقيم فيه اليهود، وبناية كبيرة (مقر السلطان) وأمامها إقامة أخرى تدعى دار الضيافة. والباب الرئيسي وهو المدخل والمخرج الوحيد للقصبة.

وهناك بابان: واحد على الشمال والآخر على اليمين يؤديان إلى برج المراقبة. ومن مميزات المسجد - والذي يعرف بالجامع الأبيض - أن صومعته توجد فوق بابه الرئيسي وهو من المساجد النادرة في العالم العربي والإسلامي.

وكانت القصبة تتوافر على باب واحد رئيسي يغلق عند آذان صلاة المغرب. والمحمدية اليوم مدينة كبيرة ومرفأ بحري وتجاري مهم، تحاذي مدينة الدار البيضاء العاصمة الاقتصادية للمغرب.

- قصبة الوليدية وموقعها على شاطئ المحيط الأطلسي قرب مدينة آسفي، وهي مربعة الشكل على أطراف سورها المتلاشي أبراج. بناها الوليد بن زيدان السعدي (الدولة السعدية). وقد وصف أبو القاسم الزياني في كتابه «الترجمان المعرب» مرساها بأحسن المراسي ويشبه الصندوق. وكان هذا المرسى مفتوحا في عهد السعديين. وقد شملها الاحتلال البرتغالي. وكان يسكنها قوم من دكالة. وكان الذي يتولى إدارة أحكامها يعينه باشا مدينة مراكش. وتوجد بقربها زاوية الفقيه الصالح الرحالة عبدالسلام الغواص اليمني. وكان بكل من الزاوية والقصبة مدرسة ومسجد حازا شهرة ونبغ منهما عدة علماء وفقهاء. وتعرف اليوم بشاطئ الوليدية ويؤمه المصطافون في فصل الصيف.

- قصبة إير هي إحدى المحارس البحرية الإسلامية، وموقعها شمال مدينة آسفي على لسان داخل في البحر لها بابان أحدهما للبحر وعليه برج كبير والآخر للبر وعليه برج كبير أيضا. وبخارج هذا الباب مسجد عتيق يحتوي على عشرين سارية. له باب بحري كتب عليه من الداخل - فتح هذا الباب لجهة البحر منذ ١٢٠٠هـ - وله منار ومدرسة محتوية على عدة بيوت. لا يعرف تاريخ تأسيس هذه القصبة إلا أنها كانت موجودة في القرن الثامن الهجري. وتعرف عند البرتغاليين بباب إيِّر. وهي إحدى النقط التي احتلها هؤلاء في القرن الخامس عشر الميلادي. وقد بنى بها ملك البرتغال - آنذاك - برجا عاليا سماه (سانتا كروث - الصليب المقدس) وجعله مركزا للجنود البرتغاليين الذين كانوا يذهبون إلى مدينة آسفي بقصد الاستطلاع والانقضاض. وفي سنة ١٥١٧م توجه إليها الشريف أبو عبدالله محمد السعدي، فشق البلاد حتى بلغها وحاصرها، فكان من حسن حظه أن انفجر برميل بارود بداخلها فانهدت بسببه بعض الأسوار فاختل نظام البرتغاليين واستسلموا أسارى له.

- قصبة الوداية بمدينة الرباط، بناها المرابطون عندما ثار المهدي بن تومرت على دولتهم، وجعلوها حصنا ومعقلا يحتصنون به عندما يحدث حادث حصار حربي، وجعلوا لها منفذا سريا إلى البحر. وعندما فتح عبدالمؤمن الموحدي مدينة سلاسنة ٥٤١هـ. نزل بها وبنى قصره بداخلها وألحق به مسجدا هو اليوم أقدم جامع بمدينة الرباط، ويقوم في قمة القصبة وينحرف محرابه نحو الشمال، وكان يحظى بتقدير كبير من طرف الملوك ويؤدون فيه صلاة الجمعة.

القصبة محاطة بسور، سواء على طول نهر أبي رقراق أم تجاه البحر ونحو السهل البري، ولم يعد هناك من جهة الوادي سوى قطعة جدار قرب ما يسمى «بصقالة» طولها نيف وثلاثون مترا، وارتفاعها نحو ثمانية أمتار، وبجانبها ما يُدعى بمستودع مولاي اليزيد نجل السلطان العلوي محمد بن عبدالله، والكل مقام فوق الصخر بحجر غير منحوت.

وينفذ الزائر إلى القصبة من ثلاثة أبواب أكبرها الباب الأثري المؤدي إلى سوق الغزل، وهو في منتهى الروعة يبلغ طوله ٣٦ مترا وعرضه ١٦ مترا، ويتراوح علوه بين ١٢ و١٣ مترا. وهو من المعالم الأثرية المهمة في الرباط.

- قصبة مكناس: يقول المرحوم محمد المنوني: «إن قصبة مكناس هي من بناء الموحدين وقد طرأ عليها تخريب في فترة انتقال الحكم من الموحدين إلى المرينيين، وأن أحد المرينيين الأولين جدد بناءها. وكان هذا هو عمر بن أبي يحيى بن عبدالحق، أيام ولايته على مكناس». ومع ازدحام المدينة بالسكان تقرر ترك القصبة الموحدية الواقعة داخل المدينة والاستعاضة عنها بأخرى خارجية. فقام أبو يوسف المريني ببناء القصبة خارج المدينة في الجمعة الشرقية، وكان الشروع في بنائها سنة ٦٧٤هـ فبنى قصرها وجامعها الذي يحمل الآن اسم جامع «عودة» كما أنشأ بها مدرسة الشهود، وكانت تدعى مدرسة القاضي، حيث كان يعطي بها الدروس القاضي أبوعلي الونشريسي، كما بنى بها أبو الحسن المريني زاوية «المشاوريين» وزاوية «الفُرجة» وعددا من القناطر والمرافق.

يقول عنها ابن الخطيب عند ذكر مدينة مكناس: «ولقصبتها الأبهة والبهاء». وباستثناء جامعها تعتبر الآن مندثرة، فقد صارت زاوية المشاوريين فيما بعد اصطبلا، وتعرف المدرسة المذكورة - اليوم - بالفيلالية.

نونبر ١٩٤٢م، لتلعب دورها خلال الحرب العالمية الثانية.

قصبة تطوان (شمال المغرب) بنيت في عهد المرينيين سنة ٦٨٥هـ وكان الهدف من بنائها هو حصار مدينة (سبتة المحتلة من طرف الإسبان إلى اليوم) والاستيلاء عليها شأن طريقة بني مرين في حصار المدن الأخرى، كالجزيرة الخضراء وتلمسان.

وقد ظلت تطوان عامرة نحو قرن حتى أصبحت من المراكز الأولى للقرصنة بالمغرب. وفي سنة ٨٠٣ هـ استولى عليها الإسبان فهجرها سكانها، وخربها الغزاة، جُدد بناؤها على يد أبي الحسن المنظري بعد نحو سبعين سنة، وتعتبر مدينة تطوان عاصمة المنطقة الشمالية عامرة بالسكان كثيرة العمران.

وتذكر المصادر التاريخية المغربية أن السلطان مولاي إسماعيل العلوي قام ببناء ٧٦ قصبة بمختلف أنحاء المغرب وجعل قسما مهما منها لحماية السواحل وتمكينها من وسائل الغارات الأجنبية عليها، وتحظى هذه القصبات بعناية فائقة من طرف مديرية الآثار بوزارة الثقافة، إضافة إلى الإقبال الكبير للسواح على زيارتها في كل الفصول ◆

http: // www. multimania. com/ mu-)
see belghazi)

موقع خاص بمتحف بلغازي في المغرب. يحدثنا عن تاريخ القلعة، مع عدد من الصور لمقتنيات القلعة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا الكتاب عن نجم مازال يقف أمام الكاميرا، أي أنهم لم ينتظروا وفاته أو اعتزاله الفن لكي يؤلفوا عنه كتابا. إنه عن الممثل والنجم السينمائي الأمريكي: كيفن كوستنر باعتباره يشكل ظاهرة فنية متكاملة على شاشات السينما. إنه الكتاب المغامرة، يحاول مؤلفه نك يانغ، ومن بعده مترجمه فجر يعقوب التغلغل خلف مساحة الكادر السينمائي لمعرفة أي بشر هؤلاء؟ وبماذا يتعاطون؟ وبماذا يختلفون عن البشر العاديين وأذواقهم وحتى انخلاعاتهم؟

يوسف القعيد - مصر

كيفن كوستنر.. إلى متى يستمر الرقص مع ذئاب هوليوود؟

الجديد في هذا الكتاب أنه يشكل خروجا على السائد في الكتاب في هذا المجال. تعودنا أن تكون كتابة الكتب عن المخرجين. لكن هذه المرة هنا مغامرة اختارت لها عنوانها هو عنوان الفيلم الأكثر شهرة. «الرقص مع الذئاب» وهو الفيلم الذي يحاول استعادة النهايات التي حلت بحضارة الهنود الحمر، ويحاول أيضا أن يغسل أيادي الأمريكيين من تلك التهمة المؤكدة، وهي إبادة شعب بأكمله هم الهنود الحمر من أجل إقامة حضارتهم على أنقاض حياة هؤلاء الناس.

«الرقص مع الذئاب» ليس فيلما عن الغرب الأمريكي، ولكنه فيلم عن العلاقات الإنسانية الخالصة، عن الناس الذين - كما يدعي الفيلم - الذين لم يستطيعوا أن يغيروا أوضاع حياتهم لاختلاف المعايير الأخلاقية. وهو يكشف أحاسيس الكتاب بنظرة سرية حميمة. وأول ما نجده في هذا الكتاب هو سيكولوجية الأمة الأمريكية إزاء النجم. ولأنه مجتمع استهلاكي، الاستهلاك عنوانه الكبير فإن الأمريكيين يستهلكون حتى البشر، النجوم بالتحديد. نجوم المجتمع، إنهم شعب مغرم بالنهايات، إنهم - بسبب عادة الاستهلاك - يصلون بسرعة إلى النهايات. ربما ينتظرون النهاية. سرعان ما تخبو الانطلاقة لظاهرة ما. ويخف البريق بشدة بعد أن يتم استدراجها إلى معتقل السلعة والفبركة. ألم يقل فكوياما الموظف المرموق في وزارة الخارجية الأمريكية بنهاية التاريخ إنه الواقع الغريب في سياسات أمريكا المغرمة بنهاية كل شيء وأي شيء. ولذلك فإن الدولة الكبرى، بل الدولة الأكبر في كوننا الراهن. سياساتها قصيرة النفس، ومنظومتها تقوم على الإثارة والاستعارة والتبديل بغية التواصل والديمومة. هذا الكتاب عن البطل الأمريكي الأخير. ويتبع انطلاقة النجم الأمريكي كيفن كوستنر السريعة والوقادة انطلاقة الصاروخ. ثم بدأ يخفت بريقه تدريجيا بعد فيلمه الأشهر «الرقص مع الذئاب»، ويرصد من خلاله قضية ظاهرة الأشكال المتحركة على الشاشة.

إن السينما الأمريكية التي خلقت منظومة النجم منذ العام ١٩١٠ إذ تعمل على تعزيز سطوته وفاعليته، فإنها تستطيع أن تدفعه إلى نهايته المفترضة أو الوهمية. باستبداله وتفكيكه عبر مشاهد الدوبلير الخطرة والمؤثرة. وهو ما كان يصر كيفن كوستنر على رفضه ولكن إلى حين. لقد جعلوا من كيفن البطل الأخير، لأن استمرار البطل والنجم طويلا ضد نظام السينما نفسها كما يفهم ذلك الأمريكيون أنفسهم.

في الثامن والعشرين من مارس ١٩٩١ وزعت جوائز الأمريكيين للمرة الثالثة والستين. في هذا المساء كانوا قد أرسلوا في طلب «الرقص مع الذئاب»، ليتسلم سبع جوائز استحقها الفيلم الذي لم يثر اهتمام أحد. سبع أوسكارات تخصه وحده، لكنها لم تعن له الكثير. فالصراع من أجل المثل التي يؤمن بها كان الأهم، وحتى هذه اللحظة لم يجرؤ أحد من نجوم هوليوود باستثناء كوستنر على خرق قوانين اللعب هناك حسب طريقته ووفق رؤاه. كيفن لن يحصل على أي دور بعد الآن. هكذا تنبأ له بعض أصدقائه السابقين، بعد أن جدوا في البحث عنه ومعهم الحق. كيف يمكنه أن يؤدي دورا في فيلم عن سباق الدراجات؟ لماذا يصنع أفلاما عن لعبة البيسبول بعد أن أوضح تاريخ السينما أن أي لعبة يمكن أن تغري الجمهور ولكن تقديمها في فيلم يؤدي إلى فشلها فشلا ذريعا؟ ولماذا يصور أفلام رعاة البقر؟ هل حقا ولى زمن جون فورد وجون واين حتى يتساءلوا وقد ضاقوا ذرعا بذلك؟

يقول كوستنر: لا أريد أن أصبح نجما فالذين يصنعون هذا النجم يحتكرونه، وهذا النجم يؤدي أدواره حتى ينال التقريظ هكذا يريدونه. إنهم يفعلون أشياء لم يقوموا بها من قبل.

> «أمريكا مجتمع استهلاكي، والأمريكيون شعب مغرم باستهلاك البشر، لذلك يستعرض الكتاب سيكولوجية الأمة الأمريكية تجاه النجم، من خلال قصة انطلاقة كوستنر بسرعة الصاروخ إلى عالم النجومية، ثم بداية انطفاء بريقه تدريجيا»

عندما وجهوا له دعوة مع سين يانغ عشية توزيع الأوسكار العام ١٩٨٨. ليسلم شريكته في فيلم «ما من مفر» جائزتها رفض بشدة. وعلل ذلك بأنه لا يريد أن يصبح جزءا من شراكة مثالية «لست قطعة من هذه الشركة». أنا آخذ قراراتي وحدي، لم يقولوا لي لمن ينبغي أن أسلم الجائزة، بل أرادوا مني أن ألقي خطابا عن الفضيلة. قلت لنفسي «إنني أمتلك في بيتي جهاز تليفزيون، أستطيع أن أتابع الاستعراض من خلاله». ولم يلب الدعوة أبدا. شخص مشاكس. قال عنه لورنس كازدن الذي يعتقد نفسه مكتشفه الأول، إنه يحصل على الدور ويضغطه حتى لا يبقى منه أثر يضع فيه كل شيء يمكن أن يستخلصه منه. فهو ممتلئ بالأفكار التي يجسدها بحرارة لا مثيل لها.

يقول مؤلف الكتاب عن كيفن كوستنر «كوستنر ممثل أحاسيس وصاحب انفعالات قوية داخلية لا يحكمها العقل والمنطق»، ويكمل كيفين «كل شيء يجب أن يكون دافئا قبل أن أجده وعندئذ أستطيع أن أفلت من زمام نفسي ولا أفكر، عندما الحظ أن الناس يعجبون بطريقتي في الضحك والمشي، فأنا أجتهد في تحقيق ذلك، في أوضاع تمثيلية مختلفة. لا أستطيع أن أتوارى في الفيلم بشكل جيد. هذا هو أنا، الكلمة تكشف عني حتى في الأدوار الهامشية التي ألعبها» يقول المخرج ردينسون: «لا أحد يستطيع أن يدفعه لارتكاب خطأ فلديه إحساس متوثب بالحلول الصحية».

يكتب مؤلف الكتاب عنه: «ثمة أشياء أخرى لاتهم كوستنر، بقدر الاجتماعات المرحة المرتبطة بالجمال والروعة. حتى أنه قبل أن يصور في أي فيلم تزوج من حبيبته سيندي وبقي معها حتى اليوم. وحتى الآن لم يرتبط اسمه بشائعة من تلك التي تجتاح هوليوود المتعطشة للشائعات المروجة للنجم الواحد، والتي تزيد من حظوظه بقدر فبركته ووجوده في الصحافة والإعلام.

أشقر، جذاب، مثير، هذه هي بعض الكلمات التي تناوشه أما هو فيقول عن نفسه: «عندما كنت في الثامنة عشرة، واتتني الشجاعة حينها لأن أدعو زميلا لي في المدرسة إلى مطعم، لكن صحف الرصيف عاكستني بوصفي رمزا جنسيا، وأنا لا أحب أن استمع إلى هذا الوصف. على الرغم من أن آلاف الفتيات في العالم يلصقن صوري على جدران غرفهن، ويتخيلن فيها نموذج الرجل المشتهى في الأحلام المثيرة والغامضة».

يقول عنه ريب رون شونج الذي شاركه في فيلم «المنتصرون»: «تعتقد في البداية أنه لايصلح لأن يكون زير نساء، ولكنك تشعر لاحقا أنه رجل حقيقي، وهو يعرف أنه جذاب ومحير، وأستطيع فقط أن أقارنه بنجوم مثل روبرت ردفورد وكلينت ايستوود».

جيمس ايريل جونس يصف كوستنر من وجهة نظر رجالية:

- هو ليس نموذج الرجل الذي يحاول أن يفرض رأيه، بل إنسان يمتلك الموهبة حقا ولكنه إنسان غير مرئي، وإذا ما ضغطت زرا خطأ يصبح خطرا للغاية. ولن يهدأ انفجاره أبدا، لأنك أزعجته في عمله، وسيقول لك فورا إنك بالغت في تعدياتك عليه. أما في حياته الخاصة فإن خطر الانفجار يبقى أقل درجة، لأنه يعيش حياة هادئة وسعيدة. حتى أن أصدقاءه يقتربون منه بصعوبة، فحياته مقدسة: «أترك بمحاذاتي من يهمني فقط». كانوا قد نعتوه بالبارد والمتبلد الإحساس، أما هو فقد استقبل لغوهم ببرود وجفاء شديدين: «أنا بارد؟ أنا هادئ بعض الشيء؟ حقا من المؤلم أن يحسبوك باردا؟».

بعد الأوسكارات التي نالها عن «الرقص مع الذئاب» أصبح ملكا غير متوج في هوليوود. وفي عامه السادس والثلاثين أصبح من كبار المنتجين في هوليوود. وبعد «الرقص مع الذئاب» أصبحت شركته أقوى مالا وأصلب عودا. من الوضع الذي كانت عليه قبل عامين و يقول عن نجاحه: «أعتقد أن الفضل في نجاحي يعود إلى عائلتي. أمه تنحدر من أصل بولندي، وجذور أبيه تنحدر من سلالة ألمانية. وقبل أن يولد كانت عائلته تمتلك شركة متوسطة المستوى في أوكلاهوما. ولد كيفين في منتصف الخمسينيات، في الوقت الذي بلغ فيه الاقتصاد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأمريكي ذروة التطور، وأصبحت وسائل الاقتصاد تتعاظم كصناعة عملاقة.

عمل في شبابه على توسيع مداركه، كان قصر قامته سببا في احتكاكه مع الفتيات، ولكنه في السابعة عشرة من عمره نما مرة واحدة، أصبح طوله ١٧٥ سم. عائلته لم تكن لها صلة بالفن. عندما كان يذهب أفرادها إلى السينما كان يتملكه الإحساس بأن السينما تخلق رجالها فقط، وإن فن التمثيل كان للآخرين. ولم يكن يناسب أحدا من عائلتنا. ولكن جاءت اللحظة المناسبة في إحدى حصص الرياضيات، عندما قرأ ورقة بالمصادفة تعلن عن عرض مدرسي لمسرحية الروح الشريرة، «منذ هذه اللحظة فكرت أن أصبح ممثلا. لم أعد ألتفت إلى الوراء، ولم أعد أستطيع أن أتنفس بسهولة، من قبل مثل تلك اللحظة التي أصبحت فيها هادئا، ولكن كان علي أن أدرس وأغوص في الأعماق».

الحدث الثاني الذي ترك أثرا كبيرا في أعماله، كان لقاؤه مع سيندي في الجامعة «في الواقع كانت سيندي صاحبي الأول والأخير». بالنسبة إلى نجم هوليودي يبدو هذا غير حقيقي. تزوجا بعد عامين وانجبا ثلاثة أطفال. الطريق الطويل الذي مشيه كوستنر ترك أمامه احتمالات شتى لكنه فهم الدروس والعبر، وأخذ يتمرس خلف قوانينه الخاصة في اللعبة ولم يتنازل عنها قط. بعد تجربته الأولى مع «رمال حارة»، والتي منيت بفشل ذريع، عمل في فيلم عاطفي قصير لا يحوي موضوعا وهو «ظلال غامضة»، وقد لعب فيه دور متهم بجريمة قتل، «خلال السنوات العشر التي ذهبت فيها إلى المحاضرات، عندما كنت في العشرين من عمري رجوت الحياة أن تريني وجهة سيري الحقيقية. قلت مرارا: يا مسيح لست من أولئك الذين يذهبون كل يوم إلى عملهم وهم يرتدون البدلات الرسمية. أنا لا أستطيع أن أفعل هذا».

وبعد أن أطلق على نفسه لقب ممثل، كان قد لعب أكثر من دور صغير لم تلفت الأنظار إليه. لعب أدوارا في أفلام: «عصابة سيتسي» و«النوبة المسائية»، وفي مطلع سنة ١٩٨٣ كان قد وصل إلى نهاية طريق أفلام الدرجة الثانية. يقول: أعتقد أنني نموذج للأمريكي المعتدل في اختياراته فالذي يكون سيئا برأي البعض وربما يكون جيدا برأي البعض الآخر. أنا أقف في الوسط وأكره كثيرا ألا يقول لي الناس مباشرة ما يفكرون به. اعتدت قول أفكاري بصراحة دون مواربة بمعنى أنه ليس ضروريا أن تكون بطلا في الحياة لكن بوسعك على الأقل أن تجرب.

وهكذا قرر كوستنر أن يكون هو بطل أفلامه. إنها المرحلة التي عمل فيها مع ستيفن سبيلبيرج وجويد بارم. وبعدها قرر أن يلعب بطولة فيلم من أفلام رعاة البقر، ربما لأن هناك دماء هندية تجري في عروقه. إنه يقول: «بعض الناس لا يستطيعون فهم ما هو منطقي في مشواري الفني». يقول زميل له عند تصوير فيلم «اللامرتشي»: «في اليوم الذي صورنا فيه مشهدا على سطح أحد الأبنية في شيكاغو هبت ريح عاتية خاف الجميع عدا كيفين. كان مثاليا في سلوكه، ووقفته مثل راقص، ومثاليا في موهبته. إن كوستنر ينفذ أدواره الخطرة ويرفض الدوبلير إلا في الحالات الاضطرارية جدا». يقول: «يمكن أن تكونوا واثقين فأنا أصور مشاهد ضرورية للفيلم».

> «عثر كوستنر على فيلم «الرقص مع الذئاب» بالمصادفة العام ١٩٨٦، وتم تصويره في مئة وستة أيام فقط، وبلغ عدد المجاميع به خمسمائة شخص منهم مئة وخمسة وسبعون هنديا أحمر من قبائل مويكسكي، وحصل الفيلم على سبع جوائز أوسكار»

في هذا الفيلم شاركه العمل روبرت دي نيرو. يقول كوستنر عنه: «لقد تفاهمت معه جيدا، وعلاقتنا كانت بمستوى الصداقة. لكننا لم نكن قريبين إلى هذا الحد. فعندما انتهى التصوير افترقنا. أما الشريك الآخر كان شون كونري كانت علاقته به أبوية. كان منفتحا عليه والعمل معه. كان في وضعية تؤهله للعطاء أكثر مما كانت في شراكته مع دي نيرو، «في بعض اللحظات كان يهمس لي فيها ببعض الكلمات المناسبة، كان هذا يحدث نادرا. ولكن عندما كان يفعل ذلك كنت أفهم أنه وجد إشكالا أو تعثر. نعم كونري يحتفظ لنفسه بإشعاع غير معقول وموهبته تجعله متوازنا ورقيق الحاشية».

أصبح كوستنر نجما بعد عرض فيلم «اللا مرتشي» في كل صالات أمريكا، التحول باتجاهه حدث بسرعة البرق. «أفكر أنني كنت مهيأ لهذا أو بالضبط كان هذا كله يشبه بعضه بعضا، أردت أن اشتغل على أفلام نظيفة». بعدها عرضت عليه رواية الساعة الكبيرة لمؤلفها كلينت فاريني. بعد أن أصبح نجما ظل رجلا متوازنا في حياته الشخصية، لا يهوى إثارة ضجة من حوله. إنه يتقبل الشهرة على أنها شر لابد منه، ذلك أن هوليوود ليست مدينة طبيعية كما أن صناعة الأفلام فيها ليست طبيعية. إن المسافة تضيق بين الانتصار والضياع وكوستنر أصبح مخرجا. ومن يومها لم يعد لديه وقت من أجل أسرته. ولهذا عند العمل في فيلم الرقص مع الذئاب كانت أسرته بالقرب منه حتى يعوض غيابه الطويل عنها.

ما أكثر المصادفات في حياة كوستنر، حتى الفيلم الذي شكل قمة المجد لديه عثر عليه بالمصادفة. خلال العام ١٩٨٦ قابل صديقه القديم: مايكل بليك، وبعد هذا اللقاء بثمانية أشهر قدم له بليك روايته الجديدة «الرائد دنبر». كان هذا هو الاسم الأول للفيلم. الذي يحمل قصة محارب مرسل إلى أبعد نقطة في الغرب، نقطة لم تصل إليها يد الحضارة، وهناك يجد نفسه وجها لوجه أمام الهنود الحمر، وبعد فترة من الحذر المتبادل يتصادق معهم، ثم يصبح واحدا منهم، ويطلب كوستنر من صديقه تحويل الكتاب إلى سيناريو. وتم العمل في السيناريو عامين تقريبا.

الفيلم صور في صحراء داكوتا الجنوبية وبلغت أيام التصوير مئة وستة أيام فقط، والمجاميع بلغت خمسمائة شخص يوجد منهم ثمانية وأربعون شخصا كان لديهم مايقولونه. لزم للتصوير مئة وخمسة وسبعون هنديا أحمر من قبائل مويكسكي و مئة وخمسون محاربا من المشاركين في الحرب الأهلية، زوجة كوستنر سيندي وأطفاله الثلاثة ظهروا في مشاهد المجاميع. كوستنر ممثل استثنائي يمكنه الإخراج أيضا، وهذا ما لم يتحقق لغيره من الممثلين الذين أخرجوا، والفيلم توج بسبع أوسكارات من بينها أوسكار لأفضل فيلم، وقد أثبتت أن المواضيع الجيدة لديها الحظوظ الوفيرة ويكفي أن تقع بأيد جيدة وماهرة. كوستنر كرس الأوسكارات لأصدقائه الهنود على أمل يعود إليهم اعتزازهم القديم بوطنهم. وهو نفسه لم يحتج إلى ما هو أكثر، فقط تمكن من تحقيق أحلامه ورغباته. بعد ذلك قدم فيلما عن روبن هود. إنه مازال في البداية ربما قدم أفلاما لن تكون ناجحة وعندما يوجهون إليه السؤال عن النجاح والفشل سيقول لهم: «أنت تعلم أن الإنسان يخطئ ويصيب وفي حياته ثمة لحظات يشعر فيها بالخوف من المستقبل».

مترجم الكتاب فجر يعقوب أهداه إلى الممثل بسام كوسا وسبق أن ترجم ما يشبه السيرة الذاتية للمخرج الياباني أكير اكور اساوا

الكتاب: الرقص مع الذئاب
المؤلف: نك يانغ
المترجم: فجر يعقوب
الناشر: دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الطباعية - دمشق
الطبعة الأولى: ٢٠٠٠

وكلاء توزيع
جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك - بناية النفيسي والخترش
ص - ب - ٢٩١٢٦ - الرمز البريدي ١٣١٥٠ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩
ت - ١٢/ ١١ / ٢٤١٧٨١٠

مصر - مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة
ت - ٥٧٨٦١٠٠ فاكس ٥٧٨٦٠٢٣

سوريا - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
ص - ب - ١٢٠٣٥
ت - ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

المغرب - الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب. ١٣٦٨٣
ت - ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٦٢٤٩

الإمارات - شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي: ت - ٢٦٢٣٩٢٠ - فاكس ٢٦٦٣٧٦٨
أبوظبي: ت - ٤٤٥٦٥٠٠ - فاكس ٤٤٥٦٦٥

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
ص - ب - ١٣١٩٥ - الرمز ٢١٤٩٣
ت - ٦٥٣٠٩٠٩ - فاكس ٦٥٣٣١٩١

السودان - مركز الدراسات السودانية
الخرطوم. ص - ب - ١٤٤١
ت - ٤٨٨٦٣١

الأردن - وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان - ١١١١٨
ت - ٤٦٣٠١٩١ فاكس ٤٦٣٥١٥٢

دولة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ المنامة
ت ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

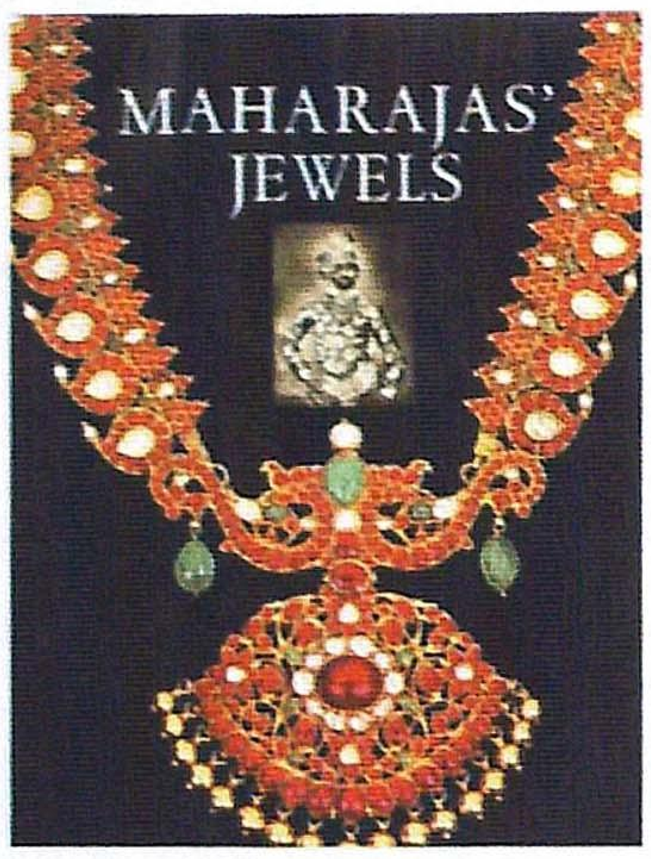
سلطنة عمان - المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص. ب ٣٣٠٥- روي الرمز البريدي ١١٢
ت ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

دولة قطر - دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت - ٤٦٥٤٢٦٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر - المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع قي دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
٤٤٧٦١٦ فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين - وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت، ف/ ٢٧٣٦٠٥

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



Mahrajas jewels
by katherine Prior, John
Adamson
Vendom Pr..

الكتاب: مجوهرات المهراجا

المؤلف : كاثرين بريور وجون أدامسون

الناشر: مطبعة فيندوم - ٢٠٠١

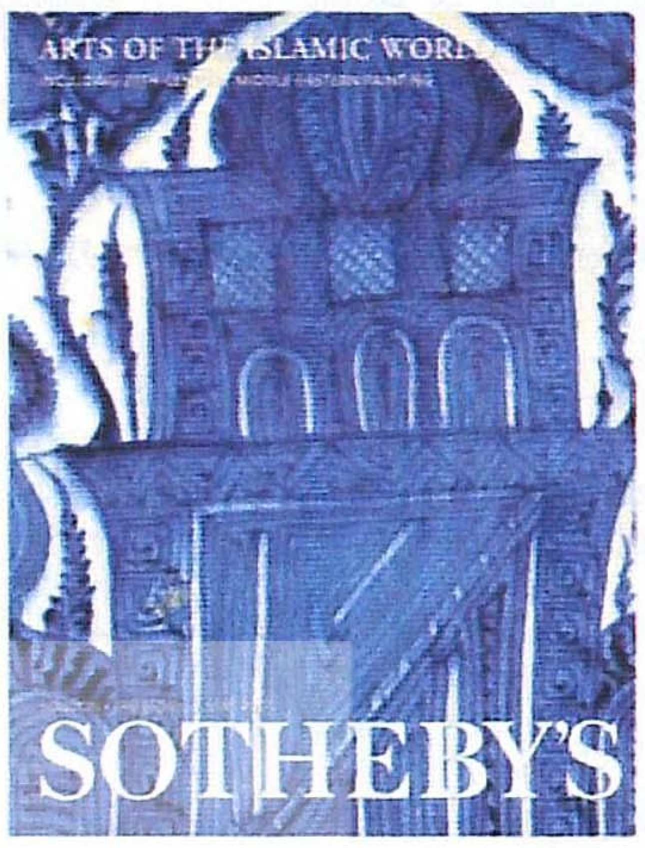
على الرغم من كون الشعب الهندي يشكو من الفقر والحرمان، إلا أنه يمتلك كميات هائلة من احتياطي الذهب متمثلة في المجوهرات الشخصية للغالبية العظمى من الشعب الهندي ويلقي هذا الكتاب الضوء على مجوهرات المهراجا والأسر الملكية الهندية. والتي تعتبر دلالة على السلطة والجاه بالنسبة لهم.

لقد ذاع صيت شبه القارة الهندية منذ القدم كمصدر غني للماس والأحجار الكريمة. فمنذ بداية القرن السادس عشر، كانت هذه الثروات محط اهتمام وشغف الأسر الملكية في أوروبا، و لكن حتى الإمبراطورية البريطانية لم تتمكن من الاستحواذ على جميع كنوز الهند.

وفي القرن العشرين قام العديد من المهراجا بالسفر إلى الغرب كنوع من الفخامة «والأبهة» الملكية، وذلك ليقوم أعرق وأشهر الصاغة الأوروبيين بإعادة صياغة مجوهراتهم. ولقد خلق الالتقاء بين العظمة الملكية الهندية مع أجمل التصاميم الأوروبية هذا الكتاب الاستثنائي.

يمتد الكتاب في بحثه لآلاف السنوات بدءا من زمن المغول وحتى وقتنا الحاضر، ويروي القصص التي تحكي عن ثروات الهند الطائلة وكيفية استغلال الشعوب الأوروبية كالبريطانيين والبرتغاليين والهولنديين لها، عن طريق استيرادهم للمجوهرات والأحجار الكريمة للأسر المالكة في أوروبا. وقد اختفت أغلب هذه الكنوز عن الأنظار بعد استقلال الهند عن بريطانيا، ثم تم الكشف عنها الآن من خلال هذا الكتاب الوافي، والذي يجمع بين أثمن وأشهر قطع المجوهرات الأصلية الهندية إلى جانب أعمال للمصممين الأوروبيين أمثال «بوشرون» و«كارتييه» و«جراد» و«هاري وينستون» و«فان كليفاند إربلز».

يعد هذا الكتاب إضافة مميزة لأي مكتبة تضم كتبا متخصصة في مجال المجوهرات حيث إنه يقدم معلومات قيمة وحيوية مستعينا بمراجع أصلية من مجموعة واسعة من الأرشيف الحكومي والخاص، ويقوم بعرض العديد من الصور التي لم يسبق نشرها من قبل.



Arts of Islamic world
by Sotheby's

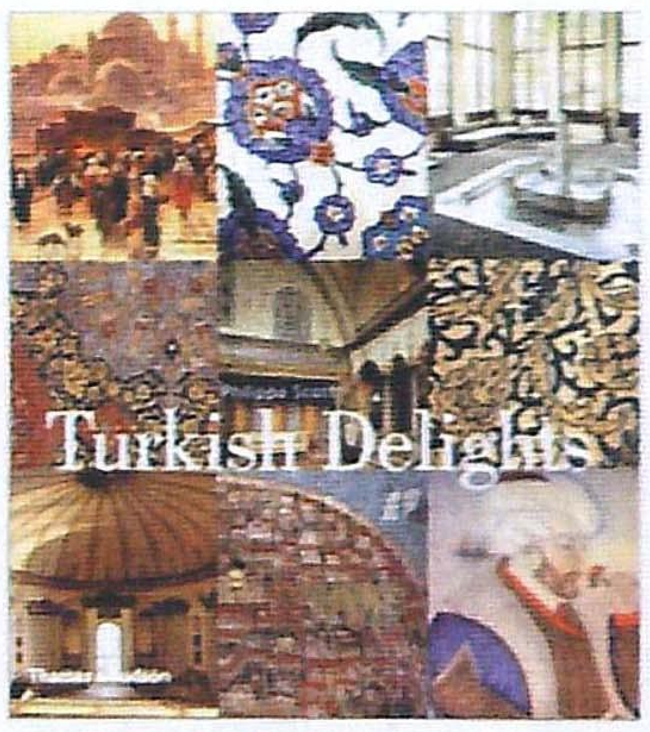
الكتاب : فنون العالم الإسلامي

الناشر : دار سوثبيز للمزادات - ٢٠٠١

مجموعة قيمة ونادرة من القطع الفنية واللوحات والتحف الأثرية سيتم عرضها في مزاد كبير تقيمه دار سوثبيز للمزادات خلال الفترة المقبلة تم تجميعها في كتاب نشرته الدار يشتمل على معلومات وصور كاملة عن هذه التحف الفنية وذلك تيسيرا على من يبدي رغبة في الشراء أو المشاركة في المزاد.

يضم الكتاب صورا ومعلومات عن مصاحف قرآنية مكتوبة بالخط الكوفي، ومخطوطات ورسوما فارسية تجسد تاريخ البلاط الملكي، بالإضافة إلى تشكيلة نادرة من القطع الحجرية و الأواني المصنوعة من مواد مختلفة كالفخار والفضة والبرونز تعددت أصولها ما بين مصر وسورية وبلاد فارس، إلى جانب مجموعة من الأسلحة التقليدية كالسيوف والخناجر و مجموعة من الحلي والمجوهرات المرصعة التي تنسب للعصر العثماني في تركيا. وأخيرا يقدم لوحات تشكيلية لفنانين عرب من القرن العشرين مثل فخر دلينيسا زيد ومصطفى فاروق وشفيق عبود وآخرين.

ويحتوي الكتاب على السير الذاتية لأغلب الفنانين العرب المعروضة أعمالهم وكذلك قائمة بالمصادر المرجعية التي استعان بها.



Turkish Delights
by Philippa Scott
Thames & Hudson

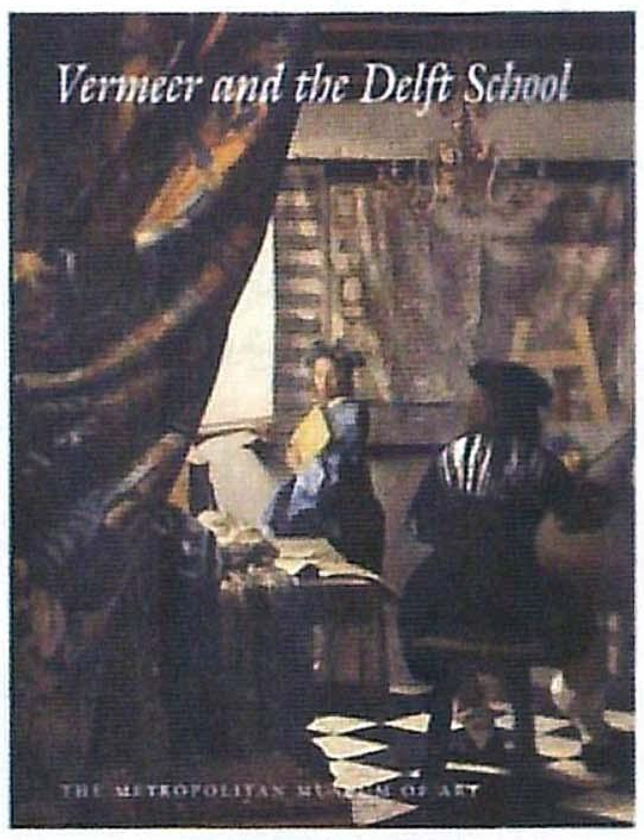
الكتاب : المباهج التركية

المؤلف: فيليفا سكوت

الناشر: تيمز وهادسون - ٢٠٠١

كيف تحولت تركيا، بوابة الشرق، إلى مصدر إلهام للعديد من المجالات الثقافية والفنية في الغرب، كالرسم وصناعة الفخار وتطريز الأقمشة وفنون الديكور وتصميم الأزياء؟ هذا السؤال يجيب عنه بأسلوب شيق وجذاب كتاب «المباهج التركية» الذي يستعرض اللوحات الشخصية للأوروبيين في اللباس التركي التقليدي وتماثيل مرتدية العمائم من صنع «كارباسيو» و السجاد التركي الذي يظهر في أعمال «لوتو» و «هولبين». فهي شواهد على الإعجاب العميق الذي يكنه الغرب لأي شيء ينتمي للحضارة العثمانية.

هذا التأثير الحضاري الذي يمتد عبر خمسمائة سنة من التاريخ، بدءا من سقوط القسطنطينية وحتى القرن العشرين، هو القاسم المشترك الذي يجمع بين هذه الوليمة العامرة من المباهج التركية المعروضة في الكتاب، فتنوعت بين سحر وجاذبية الحريم والحمامات التركية، وروعة الخيام والمداخل الغربية المستوحاة من الطراز العثماني، إلى جانب السجاجيد و أقمشة الحرير والعمائم والقهوة والتبغ وكل ما يمت لتركيا بصلة.



Vermeer and the Delft School
by Walter liedtke
Yale Uni Pr

الكتاب: فرمير ومدرسة دلفت

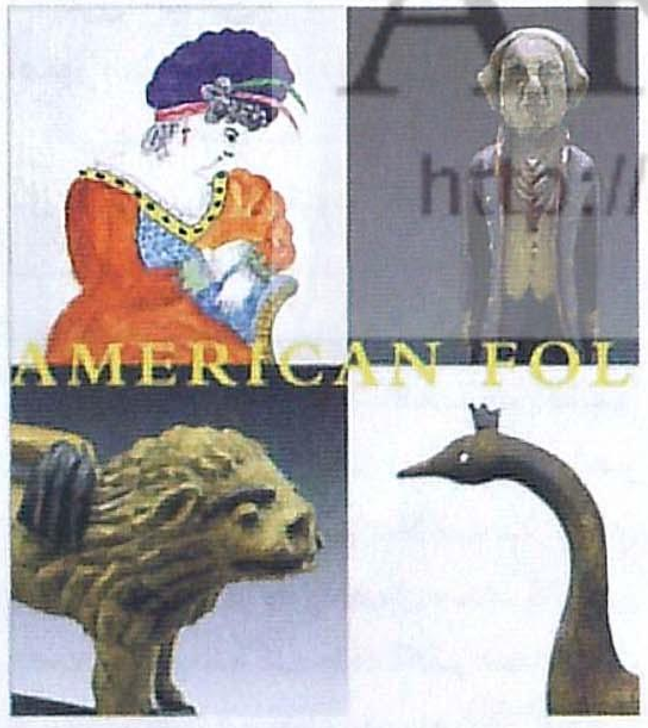
المؤلف: والتر ليك وآخرون

الناشر : مطبعة جامعة ييل - ٢٠٠١

جذبت مدينة دلفت خلال القرن السابع عشر أنظار فنانيها الذين صوروا مناظر من حياتها اليومية. ويوضح هذا الكتاب كيف استطاعت هذه المدينة الهولندية الصغيرة النابضة بالحياة إنتاج روائع الأعمال من مختلف ألوان الفنون، سواء كانت لوحات راقية وقطعا فنية فخمة موجودة في قاعات المتاحف والمعارض أو حتى لدى هواة التجميع المحليين في مدينة دلفت نفسها. ويأخذ هذا الكتاب القارئ في رحلة عبر تاريخ مدينة دلفت خلال القرن السابع عشر، مصحوبا بخرائط لطرق المدينة وتوضيحا لأهم معالمها التذكارية ومنازل أهم فنانيها المحليين.

يتتبع الكتاب تاريخ وحضارة مدينة دلفت بدءا من القرن الثالث عشر، من خلال متابعة سيرة حياة أحد أشهر فنانيها المحليين، جان فرمير. ويقوم الكتاب بعرض حوالى تسعين عملا فنيا قيما، سبعة عشر منها من إنتاج فرمير، وكذلك تشكيلة مختارة من الفنون الزخرفية زاهية الألوان. وتتنوع اللوحات ما بين بورتريه شخصي ومناظر تاريخية وطبيعة صامتة و تصوير للكنائس والقصور ولوحات جدارية، وكذلك أعمال متميزة من إنتاج فرمير وبيتر دي هوش.

تتضمن الأعمال الفنية لوحات رائعة لفناني دلفت المحليين وأيضا للفنانين الزائرين الذين تمتعوا بمناظر المدينة الخلابة.



American Folk
by Gerald W.R Ward
MFA publications

الكتاب : الفنون التقليدية الأمريكية

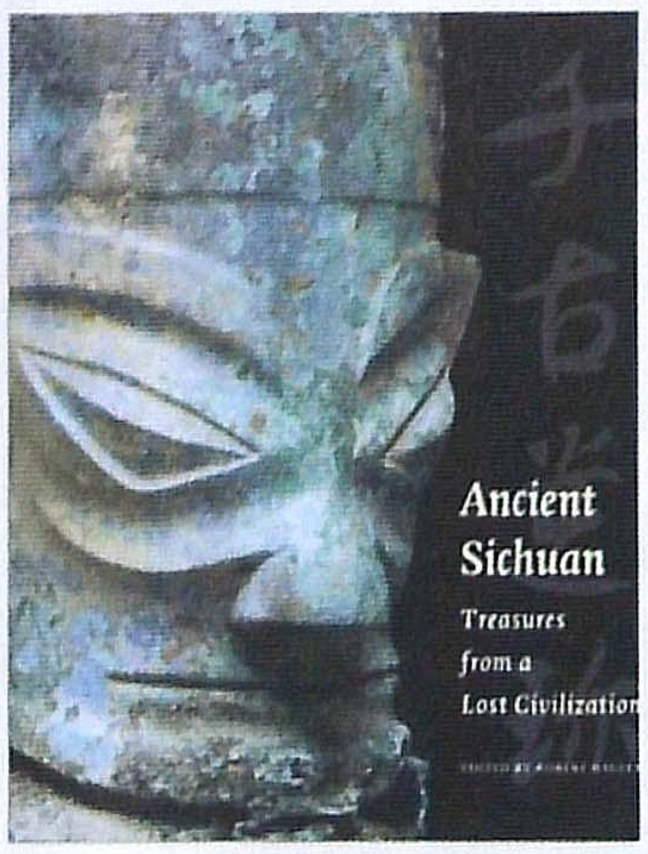
المؤلف : جيرالد دبليو. آر ورد

الناشر: ام. اف. ايه. - ٢٠٠١

تعتبر الفنون التقليدية جزءا حيويا من تاريخ الأمة الأمريكية منذ بداية نشأتها وحتى الآن. و لذلك فهي تلاقي الاهتمام والتشجيع الشعبي وذلك لكونها مجموعة أعمال أصيلة ومتنوعة تعبر عن تاريخهم. ويناقش الكتاب فكرة «الفنون التقليدية» بحد ذاتها، وبكونها أحد أكثر التقاليد الحضارية مدعاة للفخر لدى الشعب الأمريكي.

يعرض الكتاب حوالى ستين عملا فنيا رائعا لأحد أبرز المجموعات الممثلة للفنون التقليدية، والتي تعرض للمرة الأولى على جمهور القراء. تتنوع هذه الأعمال ما بين رسومات و منحوتات خشبية ومخطوطات وقطع من الأثاث وأغراض متعددة يعود تاريخها إلى أواخر القرن الثامن عشر وحتى بداية القرن العشرين.

يحتوي الكتاب كذلك على أعمال قيمة كرائعة الفنان ايراستس سالسبري فيلدز التي تحمل اسم «حديقة عدن» وأيضا اللوحة السيريالية «طفل في المهد» للفنان أي. إل. جورج بالإضافة إلى «اللحاف» المتقن للعبدة السابقة هاربيت باورز، ومجموعة من المنحوتات الخشبية المجسدة لأشكال الحيوانات لويليام شيميل، وأخيرا تشكيلة متنوعة من عربات الخيل الدوارة والطواحين الهوائية والخزائن المزخرفة.



Ancient Sichuan : Treasures
from a lost civilization
by Robert Bagley
Prince for univ Pr.

الكاتب: سشوان القديمة: كنوز من حضارة قديمة

المؤلف: روبرت بيجلي

الناشر: جامعة برينستون - ٢٠٠١

هذا الكتاب هو كتالوج للمعرض المذهل الذي أقيم لدى متحف الفنون في سياتل.

فالاكتشافات حديثة العهد التي ظهرت عن إقليم سشوان قد غيرت العديد من الحقائق المرتبطة سابقا بتاريخ الصين القديمة. لقد كان اكتشاف وجود هذه المصنوعات اليدوية والتي نسبت إلى حضارة سابقة مجهولة أمرا أثار دهشة وانبهار علماء الآثار، مبينا أن مهد الحضارة الصينية بجانب النهر الأصفر قد واجهت منافسة حامية من الأقاليم البعيدة التي وجدت قبل ثلاثة آلاف سنة. ومن أبرز القطع الموجودة في الكتاب تماثيل برونزية على هيئة نباتات وكذلك رؤوس ضخمة من البرونز، بعضها مزين بأقنعة من الذهب وأخرى لها أعين لافتة للانتباه. وهذه القطع النادرة، والتي يرجع تاريخها إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد، قد تم العثور عليها في حفرتين مطمورتين هائلتي الحجم معدة كقربان إلى جانب قطع أثرية أخرى كأنياب الفيل وأسلحة تقليدية مرصعة بالأحجار الكريمة. يزخر الكتاب بمجموعة من الدراسات المقارنة والصور والتوضيحات التي تبين مدى اختلاف حضارة سشوان وتميزها عن الحضارات الأخرى التي سادت خلال العصر البرونزي بجانب أقاليم النهر الأصفر ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه مساحة مخصصة لقراء جريدة (الفنون)، وهي بقدر ما تشكل صلة وصل طيبة بهم، بقدر ماهي فسحة لقاء للقراء الكرام للتعبير عن آرائهم واقتراحاتهم ووجهة نظرهم فيما تنشر (الفنون)، سواء كان تعقيبا أو تقويما أو نقدا.

(من طرفها الفنون) تعد قراءها بأن تكون موضع ثقتهم، أمينة على آرائهم، وكل ما نطلبه أن تبتعد الرسائل عن الإطالة، وذلك حتى يتسنى لنا نشر أكبر عدد منها، وبالتالي مد جسور المعرفة والرأي الآخر إلى أبعد الآفاق.

الفنون والانتشار العمودي

يسعى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت جاهدا إلى ترسيخ الثقافة في البنية الفكرية العربية، ولإبراز ملامح الإبداع، في العالمين العربي والغربي، من خلال إصدارات دورية متنوعة.

واليوم، تتجه اهتمامات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت، إلى الإسهام في نشر جانب آخر من جوانب الثقافة المادية، هو جانب الفنون، فخصصت له «جريدة الفنون» وهي جريدة فنية وشاملة، ومتنوعة بين السينما والمسرح والفن التشكيلي، والموسيقى والڤيديو، والإصدارات الفنية الجديدة (كتب، معارض، حفلات موسيقية، وعروض سينمائية...).

وعلى مدى ستة أعداد، اطلعنا فيها على ظاهرات ثقافية فنية وتراثية عربية وغربية، كظاهرة الرقص «المولوية» أو أي طراز معماري وهندسي، أو ظاهرة تشكيلية، أو دراسات تحاول ربط الماضي بالحاضر من خلال الذكريات التي تستثيرها ظاهرة فنية أو وسيلة معينة: كالراديو ونشوئه، وآلية انتشاره بين الناس المستمعين. واستفاضت بعض الدراسات الأخرى في البحث في علاقة المشاهد مع السينما، ومع التلفزيون والمسرح، وبإلقاء الضوء على الحالة السينمائية في البلاد العربية.

يتم تناول هذه الموضوعات في «جريدة الفنون من خلال أشكال مختلفة من الكتابات التي تتراوح، بين البحثية، والنقدية الجادة والمتخصصة، بحيث تركز وإن كانت بنسبة قليلة على البنى التكوينية والتركيبية لعناصر السينما، أو المسرح، فتفتقد في بعض الأحيان إلى التعمق والتحليل، والابتعاد قليلا عن التوصيف. وتستند هذه الجريدة في بعض الأحيان إلى الكتابة الصحافية، وعلى القراءات النقدية للإصدارات الحديثة من كتب ودراسات متنوعة الاهتمامات. وهي في مجملها دراسات نأت عن السطحية.

وبهذا الإسهام في إصدار الجريدة، يكون المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وتحديدا أمينه العام الدكتور محمد الرميحي، قد اختار الخوض في مجالات الثقافة الصعبة، التي تنبع صعوبتها من تشعب مسالك مسار الفن، ومن تعدد المخاطر المحفوفة بهذه المسالك.

د. وطفاء حمادي هاشم - لبنان

الفنون في (الأهرام أبدو)

كتبت دينا قابيل في مجلة الأهرام أبدو في تاريخ التاسع من مايو العام ٢٠٠١ عن جريدة الفنون، باللغة الفرنسية.

وهنا... بدأ العام ٢٠٠١ مع ظهور جريدة الفنون شهرية، فنية، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت. وهي بحجم جريدة (وجهات نظر)، لكنها تتطرق إلى أهداف أخرى، فهي دراسات معمقة - مثل عنوانها - عن الفنون بأبعد الحدود (موسيقى، سينما، عمارة، مسرح، تشكيل، تلفزيون... إلخ). بالإضافة إلى كل ما هو جديد في عالم الڤيديو، والدمج ما بين الشعر والرسم.

والجريدة تملأ فراغا كبيرا في المكتبة العربية لأنها ومن خلال أربع وستين صفحة متنوعة، تجيب عن كل أنواع الفنون. فالوطن العربي يفتقر إلى مجلات متخصصة في هذا المجال، لأن ما كان يصدر من قبل مثل (الكواكب) تهتم أكثر بأخبار الفنانين وتاريخهم.

بلسم الجروح

أود أن أهنئكم، وأهنئ نفسي على صدور هذه الجريدة الشهرية الرائعة «جريدة الفنون» التي جاءت كالبلسم للجروح في زمن الجرح العربي الغائر النازف. إنها جريدة رصينة تشكل وعاء لحفظ فنوننا وتراثنا وتقاليدنا وعاداتنا، وحصنا لحماية ذلك التراث الفني الغني الثر من هجمات - الآخر - ومحاولاته المستمرة في طمس معالم تراثنا ومحو شخصيتنا العربية والإسلامية الضاربة جذورها في التاريخ الإنساني، كل ذلك ضمن إطار العولمة الخبيثة وأهدافها التخريبية لكي نبقى مهمشين، سلبيين، نتلقى كل ما هو غث ومعكر لصفونا من دون أن نستطيع مجابهته أو تغييره.

إن هذه الجريدة «واقع» ومثال يحتذى به، يجب على كل قطر عربي إصدار (دورية) مشابهة لتحقق الأهداف نفسها التي تطرقنا لها في بداية الرسالة وذلك للحفاظ على هويتنا الثقافية التي تعتبر فنوننا الأصلية أحد أهم وجوهها وعناصرها.

لقد وصل إلينا في (الحسكة) في سورية العدد (الرابع) من هذه الجريدة الغراء، وحرصا مني على اقتناء أعدادها آمل من سعادتكم تزويدي بالأعداد (١-٢-٣) وذلك لتحويلها في آخر العام إلى مجلد فاخر تزدان به مكتبتي الخاصة.

عبدالعزيز إسماعيل أحمد - الحسكة - سورية

المحرر:

شكرا لاهتمامك وحرصك على اقتناء الفنون، وتم بالفعل إرسال الأعداد التي طلبتها من الفنون.

تسد نقصا كبيرا

سررت جدا عندما اطلعت على عدد جريدتكم الغراء «الفنون» الذي يحمل الرقم الرابع من أبريل لعام ٢٠٠١ وقد شغل غالبية واجهات مكتبات دمشق وهذه هي المرة الأولى التي أراها فيها، مما حقق لي مفاجأة سارة، خاصة أنها مكرسة في غالبيتها للفنون البصرية والمعاصرة، مما يجعلها تسد نقصا كبيرا تعاني منه هذه الثقافة في بلادنا العربية، التي تعتبر مثل هذه الفنون جديدة عليها، وكل ما أرجوه أن توفقوا في خدمتها، وإزالة ما أمكن من الأمية البصرية المستشرية لدى متلقينا العربي.

كل الشكر لجهودكم الطيبة في خدمة الثقافة العربية، عبر منشوراتكم الجادة والقيمة و التي لها عندنا نحن السوريين، كل التقدير والاحترام.

محمود شاهين - دمشق

ترتقي بالذائقة الجمالية

نتابع جهودكم الخلاقة من أجل إرساء وتعميم نمط من الصحافة الثقافية العربية يرتقي بالذائقة الجمالية لدى القارئ، ويدعم ويواكب مسيرة الإبداع العربي نقدا ودراسة.

حسين نصر الله - لبنان

اقتراح

أسعدني ما قرأت في جريدة الفنون والمجهود الكبير الذي لمسته في إعدادها وإخراجها راجيا من الله عزّ وجل أن ترقى وتتقدم أكثر وأكثر في عاصمة الثقافة العربية «الكويت».

وقد أسعدتني كلمات رئيس التحرير الرقيقة التي اخترت منها العبارة الآتية: «لذا سيبقى الإنسان بحاجة دائمة إلى عطاء فني يملأ عليه وجدانه ويرتقي بوعيه ويخرجه من دائرة لحظته الضيقة إلى دائرة أوسع».

وإني أقترح على سيادتكم تخصيص صفحة أدبية لعرض قطوف منتقاة من قصائد الشعر الغنائي والفصيح وإتاحة الفرص أمام أقلام جديدة لترى النور وتسهم في هذا العطاء.

محسن محمد زكي - مصر

المحرر:

نشكرك على اقتراحك، لكننا - كما تعرف - مهتمون بجميع مجالات الفن، ولسنا جريدة أدبية.

كنا بحاجة إليها

بداية اسمحوا لي أن أبدي إعجابي وتقديري لمجلة الوطن العربي «جريدة الفنون»، راجين من الله لها دوام الاستمرار والعطاء والتألق، نظرا لما يختزنه وطننا العربي من حاجة ماسة إلى هذه الإصدارات الثقافية الشاملة.

د. يوسف غزاوي - فنان تشكيلي

بيروت - لبنان

تجديد التواصل

لقد سبق أن راسلتكم في شأن أن أكون مراسلا لكم وجاء جوابكم في العدد الثالث من جريدة الفنون، وكان مفاده:

«نهديك تحيتنا وشكرنا على مديحك لنا، لكن للأسف سبق أن اتفقنا مع مراسل في المغرب، نشكر روحك الطيبة ونأمل أن تكون هناك فرصة للتعاون بيننا بأشكال مختلفة».

وإذ أجدد تواصلي معكم من أجل خلق حوار وتواصل بين الحركة الفنية المغربية والمشرقية، ولهذا وفي إطار فرصة للتعاون معكم - كما جاء في جوابكم - أبعث إليكم حوارا أنجزته مع فنانين مرموقين في الساحة التشكيلية المغربية.

شكيب عبدالحميد - المغرب

المحرر:

ونحن نرحب بتواصلك معنا، كما نرحب بأي مساهمة منك، تصب في إطار توجهات الجريدة ◆

شكر وتنويه

تشكر جريدة الفنون كل الأقلام التي ساهمت في تحرير مواضيعها منذ صدورها وحتى الآن.

ونظراً لظهور بعض المشاكل الفنية وصعوبة قراءة بعض الخطوط، ورغبة منا في تطوير العمل، تتقدم الجريدة من الكتّاب الذين يرغبون في التعاون معها بما يلي:

١- ارسال الموضوعات مطبوعة على الالة الكاتبة أو الكمبيوتر.

٢- ارفاق الصور اللازمة مع كل موضوع.

٣- تزويدنا بالاسم الثلاثي ورقم الحساب البنكي واسم البنك وعنوانه، حتى يتسنى لنا ارسال المكافآت المالية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمة التحرير

هكذا، جاء خبز جيل آبائنا معجونا بالحدث والخبر السياسي! تربى جيلهم وعرق دمه ينبض بحب قضايا وطنه! جيل الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات العربي.. جيل حروب التحرر والمقاومة وطرد المستعمر، والاستشهاد وموت العز والكرامة! جيل استقلال وتحرر الدول العربية، جيل الحروب المقدسة من أجل تحرر واستقلال الأوطان الحبيبة، ومن أجل عودة فلسطين حرة عربية! جيل الحلم بوطن عربي واحد حر وآمن، وطن ديموقراطي يتسع صدر تربته للجميع، وتظلل شمسه الدافئة قلوب أهله ومحبيه، ويمد فيه العربي يد المساعدة والعون والتعاون لأخيه العربي أينما كان.. جيل الأحزاب السياسية الصديقة - المتطاحنة، والسجون والانقلابات والاقتتال وإقصاء الآخر حد الموت.

ربما لأننا جيل تربى لعقود على مفاجأة البيان رقم واحد! أو لأننا جيل ظل بانتظار خبر آخر جديد يأتي بين لحظة وأخرى! أو لأننا جيل عاش ردحا من الهزائم والخيبات والنكسات والوجع، لذا ظل سمعه أبدا مرهفا بانتظار خبر يأتي بالفرج، ولم يزل!

في كل مرة أسافر فيها عن الكويت، ابتعد عن الأخبار. أحيانا أمرُ على جريدة عابرة، لا وإلا فإنني أكتفي بموجز للأخبار أطمئن من خلاله أنه ليس هناك غير العادي الذي أعرف.

في سفرتي الأخيرة لعاصمة الضباب والمطر، وربما بسبب البعد في المكان، أو الشعور بافتقاد ألفة الاعتياد، وربما لسبب آخر، جعلت أتابع نشرات الأخبار في محطات التلفزيون الإنجليزي بين يوم وآخر، والتي كانت تعيش حال حدثها وهمومها وتسلياتها بعيدا عن كل أخبار وهموم ومشكلات وحروب وصراعات الوطن العربي، فيما بينه، وفيما بينه وبين جيرانه .

لا شيء البتة من قريب ولا من بعيد. جميعنا (العربي) بشكل عام، غائب عن نشرات الأخبار الإنجليزية. تتكرر النشرات، ربما كل نصف ساعة، لكن أبدا هي مهمومة بأخبار الداخل، بأخبار المحلي، بأخبار الوطن البريطاني العظيم، من أقصى سواحله الجنوبية الدافئة، وحتى أقصى بحور شماله المثلجة، ولا ذكر لأخبار الوطن العربي، إلا فيما ندر!

لفت نظري هذا الغياب المهول! دار ببالي كيف أن الطفل الإنجليزي وربما الغربي والأمريكي يتربى دون أن يعرف عنا، ودون أن يكون وجودنا العربي شيئا يُذكر في وجوده !!

نشرات أخبارنا الكثيرة الممتلئة بالغث والسمين، حد التخمة، نشرات الإذاعات والتلفزيونات العربية، لا تترك شاردة ولا واردة إلا وتأتي بها، أخبار وأخبار وأخبار، من أقصى الأرض إلى أقصاها. نحن في أقطارنا العربية، نشرات أخبارنا تأتي بالقريب والبعيد، أخبار النكد والكوارث والحروب والموت والدمار، لا تترك حدثا إلا وتأتي به، ولو كان دهس عنزة في إحدى قرى الهند المنسية!

نحن في أقطارنا العربية، نربي المستمع والمشاهد العربي على أن هموم الداخل والخارج، الأرض والسماء هي همومه وعليه أن يعرفها ويعيشها ويحللها ويناقشها ويضع الحل والعلاج الشافي لها! جرائدنا ومجلاتنا لا تنقطع عن الأخبار السياسية والتحليلات والمقابلات النارية، وهناك، في لندن المطر والضباب، حيث مطبخ ودهاليز ودسائس السياسة العالمية، هناك لا شيء البتة يظهر على الشاشة الصغيرة، يقول ولو كلمة عن الوطن العربي، إلا فيما ندر، وفي نشرات الأخبار العالمية، لو حصل وحدث ما يلفت انتباههم!

منْ تراه أصح، هم أم نحن؟ هم في تربيتهم لمستمعهم ومشاهدهم دون أن يكون للحدث السياسي الخارجي حضور في عالمه ويومه، أم نحن، وسط إثقال الإذاعات والمحطات التلفزيونية بكم لا يحتمل من الأخبار والتحاليل، وفي جميع شؤون الحياة!

هم، يربون مستمعهم ومشاهدهم على أن الحضور المهم والأهم هو للداخل، الداخل بكل تفاصيله، ابتداء من مرض (الحمى القلاعية - Foot and Mouth Disease)، الحدث الأهم في حينه، ومرورا بالجرائم اليومية، ومشكلات الأسرة والجنس، والألعاب الرياضية، وأخيرا أخبار مشاهير الفن، والأفلام والمسلسلات الأسرية!

المنافسة بين محطاتهم قائمة على اصطياد المستمع أو المشاهد من خلال تقديم ما يهمه بالدرجة الأولى، معرفة وتسلية وفنا، وكل ذلك يجري بشكل مدروس، ومن قبل متخصصين، وبحيث يصبح الهم الذاتي هو العنصر الأساس في جذب المشاهد، بينما المنافسة بين الإذاعات والمحطات العربية قائمة على تقديم كل ما يمكن تقديمه للمشاهد. خلط كبير بين الأخبار والسياسة والرياضة والفن. ولكن، ووسط كل هذا يبقى للهم السياسي الحضور الأوضح، وعلى مدار الساعة!

نحن ضد تجاهل الآخر، فليس أقل من معرفة ما يجري حولنا، لكن، في زمن ثورة الاتصال والمعلومات، والمحطات الفضائية، هل تراه عاد وقتنا يتسع لسماع نشرات أخبار يستغرق بعضها أكثر من ثلاثين دقيقة بينما الآخر يكتفي بتقديم نشرته في أقل من خمس دقائق؟ ربما كان مهما لو تعلمنا منهم تخلصهم مما لا معنى له، فلقد تبدل الزمن، وأصبح وعي ووقت المستمع والمشاهد العربي، أغلى بكثير من الاستماع إلى حشو لا طائل من ورائه!

طالب الرفاعي

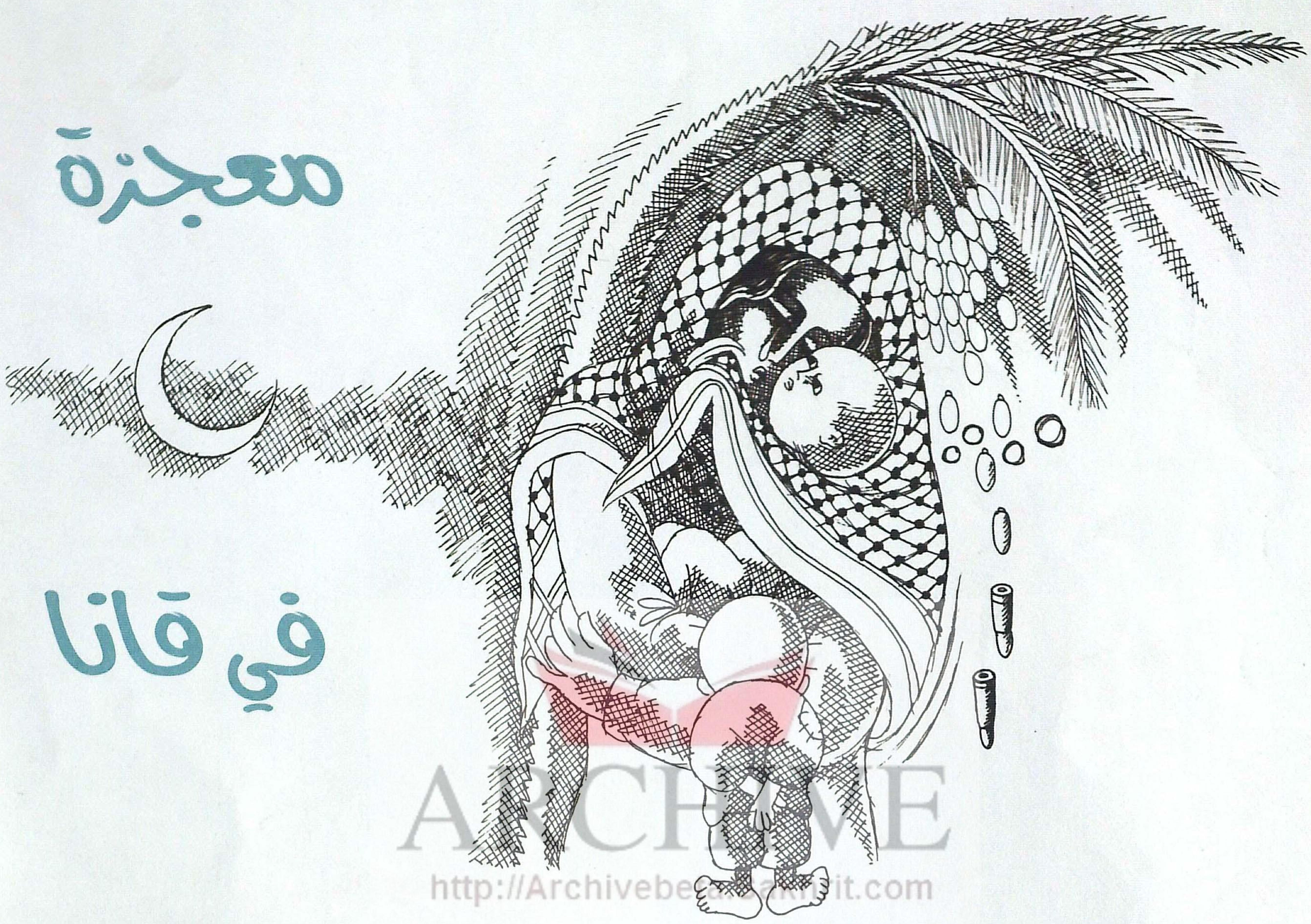
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنون جريدة

رسم و قصيدة

ناجي العلي و ممدوح عدوان

معجزة في قانا



ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

أكان ذلك في قانا؟
ولو..
كيف تنسى ذلك؟
طبعاً في قانا.
قانا التي ذكرتها الكتب كلها.
تلك التي كان فيها العرس والمعجزة.
الشراب والسمك.
ألا تذكر؟
كان هناك عرس
في قانا دائماً هناك عرس.
عروس مشعة عذراء
وعريس جميل ووسيم
ذكر أكثرنا بالمسيح.
والعرس جاهز دائماً لأن يكون مهرجاناً.
مدعوون
وشراب
وصبايا يحلمن
بأن تكون الحفلة التالية عرسهن
ونساء يفرحن
وهن مستعدات لكل الاحتمالات.

وشباب مزينون بشباكهم الجاهزة
لاصطياد الاحتمالات.
شباب لا يقلون جمالاً عن العريس
الذي يشبه المسيح
كل منهم يمكن أن تعشقه أخته.
كل منهم كان يمكن أن يجلس مكان العريس.
وأطفال يزّرقون كالأسماك
بين أرجل المحتفلين.
سعداء بأن يسمح لهم بالسهر اليوم.
عرس يليق بذلك العريس الجميل
عرس مؤهل لأن يصبح مهرجاناً.
عرس يليق بقانا التي لا تلد إلا المعجزات.
وهذه المرة أيضاً...
المدعوون كثر
وليس هناك ما يكفي.
ونحتار كيف نبيض وجوهنا مع هذا العدد كله؟
ولا ينقذنا إلا معجزة من نبي.

دائماً نحن في حاجة إلى معجزة وإلى نبي لينقذنا.
وبدلاً منه.
يدخل ذلك الشاب الغريب بغتة.
دائما يتأخر النبي.
أو لا يصل.
ويجيء الغريب.
وكان هذه المرة، أيضاً، يحمل بندقية.
جال بنظره بين الموجودين.
كأنه يبحث عن شخص محدد.
أو يبحث عنا كلنا.
(يبدو أننا متشابهون فعلاً).
ولم يكن معه إلا مخزن واحد.
تصور!
مخزن واحد فقط.
وكان هذا يبدو مثيرا ومبهجاً.
فليطلق النار احتفالاً.
حتى لو لفت أنظار بعض النساء أكثر منا.
حتى لو سرق منا إعجاباً أو مغامرة محتملة.

وبالفعل.
أمسك بندقيته وبدأ يطلق...
على العريس الذي يشبه المسيح أولاً.
وأكمل إطلاق النار علينا كلنا.
ولم يكن معه إلا مخزن واحد.
وبه قتل الجميع.
تصور.
بمخزن واحد فقط.
ولم يفرغ المخزن.
ولم ينقص طلقة واحدة.
حتى بعد أن قتلنا كلنا.
الموت وحده.
هو الذي يبيض وجوهنا بهذا المقدار.
لا تقل لي إنه ليس عصر المعجزات.
حتى الذين يتشبهون بالمسيح.
أو يطاردونه.
مازالوا يحققون معجزات من هذا النوع.
فكيف حين يقوم المسيح ذاته؟
أنت لا تعرف قانا.
إنها لا تقبل بما هو أقل من معجزة.